

VIVIANE ALVES KUBO

***MALINCONIA D'AMORE: A MELANCOLIA E OS LAMENTOS FEMININOS DA
ÓPERA VENEZIANA DE MEADOS DO SÉCULO XVII.***

CURITIBA

2012

VIVIANE ALVES KUBO

***MALINCONIA D'AMORE: A MELANCOLIA E OS LAMENTOS FEMININOS DA
ÓPERA VENEZIANA DE MEADOS DO SÉCULO XVII.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Música, Departamento de Artes do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção de título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.a Dra. Silvana Scarinci

CURITIBA

2012

Catálogo na Publicação
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Kubo, Viviane Alves

Malinconia d'amore: a melancolia e os lamentos femininos
da ópera veneziana de meados do século XVII / Viviane Alves
Kubo. – Curitiba, 2012.
183 f.

Orientadora: Profª. Drª. Silvana Scarinci
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

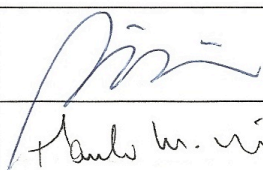
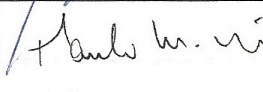
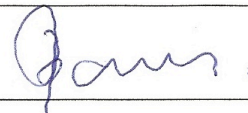
1. Ópera – Veneza (Itália) – Séc. XVII. 2. Melancolia na arte.
3. Musicologia. 4. Amor na ópera. I. Título.

CDD 782.1

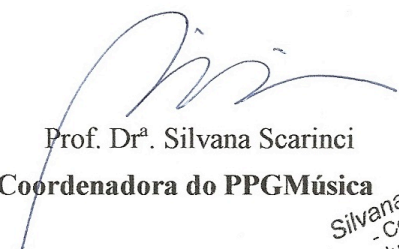
PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Viviane Kubo** para obtenção do título de **Mestre em Música**. Os abaixo assinados **Silvana Scarinci**, **Paulo Kühl** e **Danilo Ramos**, arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: *Malinconia d'amore: a melancolia e os lamentos femininos da ópera veneziana de meados do século XVII*.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Silvana Scarinci (UFPR)		Ap.
Paulo Kühl (UNICAMP)		Aprovada
Danilo Ramos (UFPR)		Ap.

Curitiba, 29 de março de 2012.


Prof. Drª. Silvana Scarinci
Coordenadora do PPGMúsica
Silvana Scarinci
- Coordenadora
Pós-Graduação em Música
UFPR
SIAPE 1667827

À minha família.

AGRADECIMENTOS

À Prof.a Dra. Silvana Ruffier Scarinci, meus infinitos agradecimentos, pelo apoio, inspiração, amizade e orientação.

Aos professores que fizeram parte da banca avaliadora, Prof. Dr. Danilo Ramos e Prof. Dr. Paulo Kühl, pela atenção na qualificação deste trabalho e pelas preciosas observações.

Ao Prof. Ms. Guilherme Gontijo Flores, por ter gentilmente disponibilizado sua inédita tradução do tratado *Anatomia da Melancolia* de Robert Burton, imprescindível para este trabalho.

À Biblioteca Nazionale Marciana de Veneza, pela atenção e gentileza, e por terem cedido manuscritos tão raros e essenciais à essa pesquisa.

À CAPES, pela bolsa REUNI, de extrema importância para a construção deste trabalho.

Aos funcionários, professores e colegas do DEARTES pelos anos de convivência, aprendizagem e amizade

Aos meus amigos da música antiga, de perto e de longe, principalmente à Ana Cristina Fumaneri, Elisabeth Fadel, Eduardo Solá, Roger Burmester, Atli Ellendersen, Alfredo Zaine, César Villavicencio, Guilherme de Camargo, Isabel Kanji, Paula Callegari, Ivo Haun, Benjamim Saviani, Ariadne Melchiorretto e Guilherme dos Anjos, pelo carinho, por compartilharem de minha paixão pela música dos afetos e por terem inspirado este trabalho de alguma forma. Aos meus amigos de Curitiba, Thiago Monteiro, Daniele Oliveira, Michele Coelho, Rubens Rosa, Anderson Ombrelino, Ana Cardon, Caroline Caregnato, Cristhyan Segala, Ísis Jarnick, Mariana Thomaz, Luana Geraldo, Milena Liz, Brenda Buschle, Renata Cáceres, Denise Lisboa e Caetano Ranzi, pela amizade e por tornarem esta jornada muito mais significativa e prazerosa.

Aos meus professores de música, principalmente à Prof.a Ms. Denise Sartori, minha eterna admiração, pelos anos de ensinamentos e por ter inspirado minha escolha pela música. Ao Prof. Ms. Carlos Assis, pelas aulas sobre a vida. À Marília Vargas pela amizade e apoio. À Luciana Melamed pela generosidade e carinho.

A Daniel Munari, pelo companheirismo e complementação.

À minha família, principalmente aos meus pais e ao meu irmão, pelos valores, pelo amor e pelo constante apoio.

RESUMO

No início da ópera pública em Veneza, os lamentos femininos consistiram em uma importante convenção dramática. Essas composições eram caracterizadas por tristeza excessiva, obsessão e insanidade. Esta pesquisa visa contrapor os lamentos femininos da ópera veneziana de meados do *Seicento* com o conceito de melancolia deste período. A melancolia foi tema de inúmeros tratados médicos e literários no século XVII e era conceituada como um tipo de loucura. Em geral, era uma condição marcada por tristeza e medo excessivos, acompanhados por pensamentos agitados e desejo de morte. A melancolia amorosa teria como causa principal a perda de um objeto amado ou sua rejeição, caracterizada por uma obsessão por aquilo que se perdeu. Na arte, a representação da melancolia e de seus sintomas pode ser encontrada na poesia, na pintura, no teatro e na música. O lamento de Prócris, da ópera *Gli Amore di Apollo e Dafne* (1640), e o lamento da personagem principal da ópera *La Doriclea* (1645), ambos de Francesco Cavalli, serão relacionados com as características descritas tanto nos tratados médicos e literários sobre a melancolia, como na representação desta condição nas artes. A construção deste trabalho terá como base uma abordagem crítica e interpretativa, inspirada nos princípios da Nova Musicologia, que busca encontrar o sentido da obra musical a partir de sua inserção em um contexto histórico. Deste modo, as concepções que moveram o ambiente musical do início do século XVII na Itália, como a busca pela *mimesis* e a verossimilhança, fornecem um cenário propício para a construção deste trabalho.

Palavras-chave: Lamento feminino. Ópera veneziana. *Seicento*. Melancolia na arte. Francesco Cavalli. Nova Musicologia.

ABSTRACT

At the beginning of Venetian public opera, feminine laments were an important dramatic convention. These compositions were characterized by excessive sadness, obsession and insanity. This dissertation aims to compare the feminine laments of the Venetian opera from the middle of the *Seicento* with the concept of melancholy from the same period. Melancholy was a theme of many different medical and literary sources of the seventeenth century, and it used to be considered as some kind of madness. In general, it was a condition that presents an excessive sadness and fear, followed by unquiet thoughts and death wish. The so called “love melancholy” would have, as main cause, the loss of a beloved object or its rejection, characterized for a obsession for this lost object. In art, the representation of melancholy and its symptoms can be founded in poetry, painting, theater and in music. The lament of Procris, from the opera *Gli Amori di Apollo e Dafne* (1640), and the lament of the main character of the opera *La Doriclea* (1645), both written by Francesco Cavalli, will be related with the characteristics described in the medical and literary sources about melancholy, as on its representation in art. The construction of this work is based in a critical and interpretative approach, inspired in the principles of the New Musicology, that seeks the meanings of the musical works from its insertion in their historical context. Therefore, the conceptions that moved the musical environment of the beginning of the seventeenth century, such as the search for the *mimesis* and the verisimilitude, provides a propitious scenario for the construction of this work.

Key Words: Feminine laments. Venetian Opera. *Seicento*. Melancholy in art. Francesco Cavalli. New Musicology.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
1.1 Lamento feminino e Loucura?	12
1.2 O caminho a ser seguido: nova musicologia e interdisciplinaridade	17
1.3 Uma breve introdução sobre o conceito de afeto no século XVII	22
2. O LAMENTO NA ÓPERA VENEZIANA DE MEADOS DO SEICENTO	29
2.1 A <i>Serenissima</i>	29
2.2 A ópera pública de Veneza	33
2.3 O Lamento feminino como convenção musical	43
2.4 Os Lamentos femininos em Veneza	57
3. A MELANCOLIA NO SÉCULO XVII	65
3.1 A melancolia e a loucura	65
3.2 Os sintomas da melancolia	75
3.3 A perda como causa e a <i>Malinconia d'amore</i>	78
4. A MELANCOLIA REPRESENTADA	82
4.1 Melancolia em palavras e imagens	83
4.2 A loucura e a melancolia na ópera	98
5. PRÓCRIS E DORICLEA: DUAS FACES DA MELANCOLIA NA ÓPERA VENEZIANA	110
5.1 Prócris	110
5.2 Doriclea	122
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	148
ANEXOS	157
1. Lamento de Prócris. Transcrição do manuscrito disponibilizado pela <i>Biblioteca Nazionale Marciana</i> de Veneza	158
2. Lamento de Doriclea. Transcrição do manuscrito disponibilizado pela <i>Biblioteca Nazionale Marciana</i> de Veneza	165

1. INTRODUÇÃO

O lamento foi uma importante convenção da música vocal no início do período barroco. Consistia, em sua maioria, em solilóquios de personagens femininas que lamentavam sobre algum infortúnio, sendo comum o pranto pela perda de um amor, por uma traição ou pela morte de um ente querido. O lamento esteve presente nas primeiras óperas de corte, e na ópera pública de Veneza era um elemento necessário e esperado pela audiência da época (ROSAND, 2007). Essas composições tinham características em comum, tanto musicais como poéticas. Além das similaridades estruturais, compartilhavam também de um mesmo tipo de caráter afetivo,¹ único em comparação às outras convenções dramático-musicais do período.

O contexto da criação e do desenvolvimento do lamento como convenção musical foi a Itália humanista do início do século XVII. Esse período foi marcado pela imensa quantidade de inovações no campo das artes, inspiradas principalmente por concepções retomadas da antiguidade clássica (BIANCONI, 1996; TOMLINSON, 1990). Grande parte dessas mudanças se deu através da aplicação dos ideais retóricos² nas artes. *Docere, delectare et movere* (ensinar, deleitar e mover), o objetivo do discurso retórico clássico (CANO, 2000), passou também a caracterizar muitas manifestações artísticas do período, incluindo a música.

A Poesia, tão intimamente relacionada com a retórica, manteve o seu antigo objetivo ético de instruir com prazer; e este objetivo foi estendido à música e à arte pictórica e plástica, assim como as suas capacidades retóricas foram gradualmente sendo reconhecidas e valorizadas (TOMLINSON, 1990, p. 9, tradução nossa).

É importante esclarecer que na Itália seiscentista a influência da retórica na música estava pautada em questões filosóficas baseadas nos ideais da arte da oratória³

¹ Quando falo de caráter afetivo me refiro ao conjunto de aspectos afetivos presentes na peça, que a caracterizam como uma obra que expressa alegria, tristeza, medo, raiva, etc. O conceito de Afeto será abordado a seguir.

² Estes ideais se baseiam na concepção de Retórica como a "arte do bem dizer" (*ars bene dicendi*), segundo Quintiliano. A retórica consistia em uma importante disciplina das sete artes liberais, sistema educacional que influenciou toda a formação intelectual do Ocidente até a primazia das ciências naturais pós Descartes.

³ Consiste em uma prática comum a separação entre a retórica e a oratória. Esta separação provém da apropriação da retórica pelos romanos, principalmente por Quintiliano e Cícero, que separaram a Retórica da Poética, sendo a primeira a arte de discursar, chamada de Oratória, e a segunda a

aplicados à poesia. Falava-se pouco sobre as técnicas e as etapas retóricas da construção do discurso.⁴ Bartel (1997) afirma que esta seria a principal diferença entre a teoria afetiva italiana da teoria das figuras retórico-musicais⁵ que marcou a tradição da música alemã barroca, com Burmeister, Kircher e Mattheson. Para o autor, a ênfase da música italiana estaria na *pronuntiatio*, no último passo da elaboração do discurso retórico, exatamente o momento que caberia ao ator e ao intérprete.

A música barroca italiana foi modelada baseada na arte da oratória mais do que na disciplina da retórica. Seu objetivo era imitar o ator, em vez do dramaturgo, o orador em vez do retórico [...]. A arte vocal italiana [...] foi desenvolvida muito mais profundamente, devido à ênfase italiana na transmissão, na *actio* ou *pronuntiatio*, o último dos passos estruturais da retórica e o mais importante para o ator (BARTEL, 1997, p.59, tradução nossa).

A busca pela eloquência afetiva na música foi amplamente defendida por compositores do início do *Seicento* italiano, como Monteverdi e Caccini: "O objetivo da música consiste em agradar e mover os afetos da alma, assim como encontrar o modo mais afetuoso para tal" (CACCINI *apud* STRUNK, 1998, p.608). A poesia era o elemento central, e a música buscava formas de se transmitir uma estrutura já pronta da maneira mais eloqüente possível. A música era, desta forma, um meio para um discurso poético.

Na composição do drama operístico, as teorias clássicas sobre a estrutura e a função da tragédia, baseadas principalmente em Aristóteles, foram aplicadas de forma explícita, sendo que por muito tempo as óperas receberam o nome de *tragedias* (ROSAND, 2007). Dentre as influências aristotélicas, o conceito de *mimesis* exerceu um importante papel neste contexto. Aristóteles defende que a *mimesis* era o caminho retórico pelo qual a tragédia conseguiria provocar as paixões no público e causar a *katharsis*.⁶

técnica de construção de um texto (MOISÉS, 1997). A oratória utilizaria das técnicas da *eloquentia* retórica. Na verdade, consistiria na própria *pronuntiatio*, no objetivo final da retórica.

⁴ Essas etapas consistiriam em: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*. Ver a obra de Ruben Cano, *Música y Retórica en el Barroco*. Mexico: Universidad Autónoma de Mexico, 2000.

⁵ As figuras retóricas, principalmente baseadas em Quintiliano, inspiraram compositores alemães de meados do século XVII na teorização sobre equivalentes musicais para estas figuras.

⁶ O termo *Katharsis* é normalmente traduzido como "purgação das emoções", mas há muitas controvérsias em torno do significado deste termo na obra de Aristóteles. Poderia se relacionar tanto a um caráter educativo como medicinal. Esse assunto é amplamente discutido na obra de Dana LaCourse Munteanu, *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy* (2011).

É pois a tragédia imitação (*mimesis*) de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a catarse (*katharsis*) dessas emoções (ARISTÓTELES, 1998, p. 447).

O conceito de *mimesis* influenciou de forma significativa o ambiente artístico do início do século XVII.

Atualmente muitos podem estranhar, mas o conceito de *mimesis* tem desempenhado um papel crucial e duradouro na história do pensamento ocidental sobre a música. Até a reviravolta decisiva provocada pelo Romantismo, a *mimesis* foi o foco das tentativas de resolver o enigma da música. A música definida, de alguma forma, como uma arte mimética, como a poesia, a pintura, a escultura e a dança, foi de fato uma crença predominante (mas não incontestável) na tradição antiga, pelo menos desde a época de Platão. Esta tradição foi mais tarde ressuscitada pelos teóricos neoclássicos, entre os séculos XVI e XVIII, quando várias antigas doutrinas filosóficas e retóricas foram conjugadas para fornecer a base para a idéia predominante de que a música era acima de tudo a linguagem da expressão e do poder afetivo (HALLIWELL, 2009, p. 208, tradução nossa).

Todo o movimento musical que marcou o começo do *Seicento* italiano era de certa forma relacionado à questão da imitação. A poesia das monodias, recitada somente com uma voz e respeitando os acentos do texto, seria a melhor forma de eloquência musical, a que estaria mais próxima de imitar os afetos das palavras e as inflexões da fala, diferentemente do contraponto. A necessidade de adequar a música à imitação dos afetos sustentou também a chamada *Seconda Prattica*⁷, termo instaurado por Monteverdi para diferenciar esta "nova" prática do antigo contraponto. Para o compositor, e inúmeros outros deste período, as regras contrapontísticas deveriam se submeter ao afeto da poesia, e não o contrário, como aconteceria, de acordo com estes teóricos, na *Prima Prattica*. Girolamo Mei, um dos membros da *Camerata Fiorentina*⁸, em uma carta à Vincenzo Galilei, datada de 1572, defende o modelo do músico da antiguidade grega, e afirma que a relação entre o poeta e a *mimesis* era algo óbvio em sua época:

⁷ O termo *Seconda Prattica* foi a forma que Monteverdi encontrou para se defender dos ataques à seu estilo de composição. O contraponto fazia parte do ensino destes músicos, e apesar das inovações, muitas características deste "movimento", como a atenção em relação ao afeto do texto, já eram defendidos desde Zarlino. Tal divisão, entre *Prima* e *Seconda Prattica*, apesar de condizer com as mudanças das composições neste período, é um recurso meramente acadêmico.

⁸ Importante academia de intelectuais da Florença do início do século XVII, também conhecida como Camerata Bardi, associada atualmente à criação da ópera e da nova monodia barroca. Entre seus membros encontram-se Girolamo Mei, Vincenzo Galilei, Jacopo Peri e Giulio Caccini.

[os antigos queriam] pronunciar os termos e locuções segundo suas qualidades, isto é, cada um deles, de per si, em função de sua própria natureza era acomodado a um determinado afeto. [...] as faculdades dos músicos, no princípio, eram muito ligadas à poesia, sendo que os primeiros e melhores foram a um só tempo músicos e poetas. Que a poesia tenha por finalidade a imitação é coisa tão validada que reconfirmá-la mais uma vez pareceria ambição despropositada (MEI *apud* CHASIN, 2004, p. 49).

Dentro da ópera pública de Veneza, o lamento tornou-se uma das principais convenções deste novo entretenimento (ROSAND, 2007; BIANCONI, 1996). Segundo BIANCONI (1996, p. 208, tradução nossa):

Para um total entendimento do desenvolvimento dinâmico de uma convenção dramática, é necessário estabelecer alguns termos gerais de referência: os horizontes de expectativa e as pré-concepções trazidas pelo público para qualquer espetáculo operístico.

Essas expectativas apontadas pelo autor se referiam, além do gosto do público, aos ideais que acompanharam o início da ópera, comentados anteriormente. Entre eles podemos destacar a busca pela imitação afetiva e a verossimilhança, que para Aristóteles possibilitava um dos objetivos da tragédia clássica: afetar o público.

Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, e dirão, por exemplo, "este é tal". Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor, ou qualquer outra causa da mesma espécie (ARISTÓTELES, 1998, p.445).

Os compositores do período estavam imersos nessas concepções. As características das personagens utilizadas nos lamentos não foram construídas ao acaso. Vincenzo Galilei, em seu *Dialogo della musica antica, et della moderna* (1581), aconselhava que os músicos observassem a forma como os atores imitavam as diversas situações cotidianas (CALCAGNO, 2002).

Quando [os músicos], por prazer, forem à Tragédia ou à Comédia [...] observem de que maneira falam [...] um quieto cavalheiro com o outro [...] quando um deles fala com seu servo, ou melhor, um destes com outro; considerem quando isso acontece com o Príncipe conversando com um de seus súditos e vassalo; quando o suplicante suplica; como assim o faz o enfurecido, o agitado; como a mulher casada; como a menina; como o simples garoto; como a astuta meretriz; como o apaixonado ao falar com sua amada enquanto tenta convencê-la a satisfazer seu desejo; como aquele que se lamenta; como aquele que grita; como o temeroso; como

aquele que exulta de alegria⁹ (GALILEI, 1581 *apud* STRUNK, 1998, p.465, tradução nossa).

Podemos dizer que os lamentos, inseridos nesta tradição, também visavam imitar afetos e situações da vida. Os compositores buscavam, através destas composições, atingir um público, que por sua vez esperava reconhecer o que se passava no palco e se comover. Desta forma, o que os lamentos femininos da ópera veneziana de meados do século XVII buscavam imitar e evocar?

1.1 Lamento feminino e loucura?

O Lamento feminino encarnava uma função que desde a antiguidade foi relacionada às mulheres: lamentar sobre algo. Na tragédia grega, importantes heroínas desempenhavam o papel de transmissão da tristeza, que Margareth Alexiou (2002) destaca como sendo pertencente às mulheres na Grécia Antiga durante os rituais funerários. Essa função pode ser encontrada também no contexto sacro da Idade Média, com os *planctus* (canções melancólicas) destinados ao pranto de Maria, chamados de *Planctus Mariae*. Na tragédia e na poesia clássica, observam-se muitas personagens que lamentam por perdas ou por amores não correspondidos. Eurípedes reserva boa parte de sua obra ao choro feminino, assim como Ovídio, em *As Heroides*. Na música da renascença, encontram-se muitos madrigais que utilizam textos de lamentos femininos, em sua maioria baseados¹⁰ nas cartas de Ariana das *Heroides* de Ovídio, e no discurso de Dido da *Eneida* de Virgílio (HOLFORD-STREVEENS, 1999). Mas foi somente no início do século XVII, principalmente na ópera, que o lamento foi nomeado e ganhou o status de uma

⁹ Quando [i musicij] per lor diporto vanno alle Tragedie et Comedie, che recitano i Zanni, lascino alcuna volta da parte le immoderate risa; et in lor vece osservino di gratia in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza et gravità, con che quantità di suono, con qual sorte d'accenti et di gesti, come profferite quanto alla velocità et tardità del moto, l'uno con l'altro quieto gentilhuomo; attendino un poco la differenza che occorre tra tutte quelle cose, quando uno di essi parla con un suo servo, overo l'uno con l'altro di questi; considerino quando ciò accade al Principe discorrendo con un suo suddito et vassallo; quando al supplicante nel raccomandarsi; come ciò faccia l'infuriato, o concitato; come la donna maritata; come la fanciulla; come il semplice putto; come l'astuta meretrice; come l'innamorato nel parlare con la sua amata mentre cerca disporla alle sue voglie; come quelli che si lamenta; come quelli che grida; come il timoroso; e come quelli che esulta d'allegrezza; da quali diversi accidenti, essendo da essi con attentione avvertiti et con diligenza esaminati, potranno pigliar norma di quello che convenga per l'espressione di qual si voglia altro concetto che venire gli potesse tra mano.

¹⁰ Muitos madrigais deste período utilizaram textos originais destas fontes (HOLFORD-STREVEENS, 1999).

convenção musical.

Como uma clara demonstração do poder da música em mover os afetos, o lamento encarna o ideal da ópera e encontra seu próprio espaço como um núcleo emocional operístico no começo da história do novo gênero, presente nas primeiras óperas de Florença (ROSAND, 2007, p.361, tradução nossa).

Neste período, duas obras de Claudio Monteverdi, a ópera *L'Arianna* (1608) e o madrigal em *stile rappresentativo Lamento della Ninfa* (1638), ambas com texto de Ottavio Rinuccini, forneceram os padrões musicais que influenciaram todos os lamentos posteriores (ROSAND, 2007; BIANCONI, 1996).

Os lamentos femininos da Itália dos Seiscentos possuíam, em sua maioria, uma personagem em estado de profunda tristeza. Geralmente esta tristeza não se apresentava de forma isolada, mas acompanhada de afetos contraditórios, como raiva, ciúme e desejo, expressos de forma excessiva, muitas vezes antecedendo uma tentativa, ou o ato, de suicídio. Outra característica comum era a fixação pelo objeto que causou o sofrimento, principalmente em lamentos sobre a perda de um amor ou traição. Susan McClary (1991) considera o *Lamento della Ninfa* de Monteverdi como a primeira cena de loucura da música, baseada na obsessão da personagem em relação ao amado que a traiu e na presença de um sofrimento excessivo e conflituoso. Essas características apontadas pela autora não parecem exclusivas da Ninfa monteverdiana. No famoso Lamento de *Arianna*, também de Monteverdi, e nos inúmeros lamentos criados por Francesco Cavalli, podemos encontrar esse excesso afetivo e contrastante. Em muitos lamentos, as personagens deliram com monstros que as ameaçam, com cenas de guerra ou com o retorno, imaginário, do amado.

Se nos lembrarmos da premissa da *mimesis* e da verossimilhança, citada anteriormente, surge a seguinte questão: Seria a loucura uma condição humana imitada pelo lamento?

Atualmente, o que chamamos de loucura insere-se dentro do campo da Medicina e da Psicologia. A loucura é tratada como um fenômeno corporal e psíquico e geralmente está associada aos transtornos mentais ligados à psicose, ou seja, à perda da noção do real, sendo o principal exemplo a Esquizofrenia. Segundo a Organização Mundial da Saúde (2001, p. 53):

Entendem-se por perturbações mentais e comportamentais, condições clinicamente significativas caracterizadas por alterações do modo de pensar e do humor (emoções) ou por comportamentos associados com a angústia pessoal e/ou deterioração do funcionamento.

Em todos os campos atuais de estudo sobre a loucura, esta está ligada a uma noção de anormalidade, de mau funcionamento mental ou corporal, ou seja, doença. O que caracteriza um ser louco está pautado tanto no seu comportamento em relação ao mundo como na qualidade e no equilíbrio de suas emoções.¹¹ As patologias que têm como principal sintoma o excesso de tristeza recebem várias definições. Na psiquiatria, podemos citar a depressão, ou o Transtorno Depressivo Maior. O DSM IV (1995, p.23) descreve este transtorno como uma condição clínica marcada pela recorrência de episódios depressivos maiores:

A característica essencial de um Episódio Depressivo Maior é um período mínimo de duas semanas, durante as quais há um humor deprimido ou perda de interesse ou prazer por quase todas as atividades. O indivíduo também deve experimentar pelo menos quatro sintomas adicionais, extraídos de uma lista que inclui: alterações no apetite ou peso, sono e atividade psicomotora; diminuição da energia; sentimentos de desvalia ou culpa; dificuldades para pensar, concentrar-se ou tomar decisões, ou pensamentos recorrentes sobre morte ou ideação suicida, planos ou tentativas de suicídio.

A depressão também pode ser psicótica ou alucinatória, com a presença de delírios e alucinações, como na "melancolia fantástica" de Kraepelin:

As formas mais severas de depressão psicótica foram descritas por Kraepelin com o nome de "*melancolia fantástica*". Nessa forma aparecem intensos delírios e alucinações, alternando-se estados de violenta excitação com estados estuporosos, a par de leve obnubilação da consciência [...] (DEL PORTO, 1999, p.8).

Em seu famoso texto "Luto e Melancolia" de 1915, o psicanalista Sigmund Freud descreve como o sofrimento após a perda de um objeto amado pode desencadear um estado patológico que nomeia como melancolia, que se diferenciaria do luto "normal". Freud associa a perda da ligação libidinal¹² à fuga da realidade, a um estado delirante e obsessivo.

¹¹ Escolho o termo emoções, pois é o mais utilizado no contexto abordado neste momento do texto.

¹² O conceito de libido de Freud se relaciona à energia sexual que move o sistema psíquico, direcionada a um objeto. "Libido é uma expressão extraída da teoria das emoções. Damos este nome à energia considerada como uma magnitude quantitativa, daquelas pulsões que tem a ver com tudo o que pode ser abrangido sob a palavra 'amor'" (FREUD APUD LOPES, 1992).

O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível — é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena. Esta oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo (FREUD, 1969, p.250).

Comparando o sofrimento representado nos lamentos com o conceito de loucura atual, poderíamos associá-lo com a depressão ou com a melancolia freudiana. Mas seria um caminho anacrônico, que não corresponderia à ânsia de tentar compreender o que o lamento feminino buscava imitar em sua época. No entanto, se contextualizarmos a loucura no período onde estes lamentos foram criados, essa associação ainda seria possível? Um breve olhar sobre o conceito de loucura no século XVII revela que sim. Muitos tratados da época se dedicaram ao tema da insanidade e das chamadas doenças mentais. Neste período, a principal teoria¹³ utilizada para explicar esses fenômenos baseava-se na teoria humoral galeno-hipocrática. Essa teoria consistia em uma ampla tradição, proveniente de Hipócrates, que defendia que o corpo humano funcionava a partir do equilíbrio de substâncias chamadas de humores¹⁴. A loucura era um fenômeno que apontava para uma falha no funcionamento da dinâmica dos fluídos (humores) do corpo humano (DINI, 1997). "Para os médicos do *Seicento*, a loucura consistia na perda do senso ou no uso incorreto das faculdades mentais" (DINI, 1997, p. 3, tradução nossa). Neste período foram classificados vários "tipos" de loucura, sendo os principais a melancolia e a mania.

Concebida como um excesso de bile negra, como um desequilíbrio de humor, a melancolia foi um dos principais focos da medicina do século XVII. Vários tratados específicos sobre a melancolia foram publicados neste período, como *De la maladie d'amour ou melancholie erotique* (1623) de Jaques Ferrand, *The Anathomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton e *De melancholia tractatus* (1620) de Ercole Sassonia. Em geral, esta condição era caracterizada por tristeza e medo excessivos, acompanhados de sintomas de obsessão, alterações de humor, delírios e comprometimento da vida social (DINI, 1997). Além de um estado patológico, a

¹³ O uso de explicações religiosas, como a posseção demoníaca, também era muito comum.

¹⁴ Segundo Klibansky, Panofsky e Saxl (1979, p.3, tradução nossa): "[...] a "bile negra" (atra bílis, μέλας χολή μελαγχολία), juntamente com a fleuma, a bílis amarela (ou "vermelha") e o sangue, constituíam os quatro humores".

melancolia era considerada como um tipo de personalidade, comum àqueles que se dedicavam à reclusão do estudo, da criação artística e da vida religiosa (DINI, 1997; KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 1979). Nos tratados, encontram-se descrições sobre os sintomas, formas de cura, possíveis causas e uma tipologia para as diversas formas de manifestação deste estado de humor. Vários tipos de melancolia foram catalogados, sendo os mais comuns a melancolia hipocondríaca e a melancolia amorosa ou erótica.

Este trabalho parte da hipótese de que há um padrão afetivo nos lamentos femininos do século XVII, ligado não só ao pranto e à tristeza, mas também a afetos conflituosos e à perda da razão, características que podem ser associadas ao conceito de melancolia da época. Poucas pesquisas abordam a questão patética do lamento. A pioneira nesta associação foi a musicóloga, já citada anteriormente, Susan McClary (1991). Sobre a loucura no *Lamento della Ninfa* a autora diz: "A marca particular da loucura geradora do lamento é a de obsessão: a Ninfa está fixada nas memórias de um amante que a abandonou, que a despertou sexualmente e a deixou sem saída para o excesso, sem outro recurso a não ser a loucura" (MCCLARY, 1994, p.86, tradução nossa). Essas características corroboram com a descrição sobre a melancolia do já citado *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton: "... mesmo se correm ou se descansam, acompanhados ou sozinhos, esse sofrimento continua: irresolução, inconstância, vaidade, medo, tortura, preocupação, ciúmes, suspeitas, etc. persistem e não podem ser aliviados" (BURTON *apud* SILVA, 2008, p.290). Esse caráter obsessivo pode ser encontrado também no *Lamento d'Arianna*, em sua fixação por Teseu, após este a ter abandonado em condições inóspitas. A relação entre a loucura e o lamento encontra-se também na primeira personagem louca da história da ópera, Deidâmia de *La Finta Pazza*.¹⁵ A personagem possui um lamento em que chora "de verdade" antes de sua cena falsa de insanidade.

¹⁵ Ópera do Libretista Giulio Strozzi e do compositor Francesco Saccati, que inaugurou a primeira cena de loucura da ópera e foi considerada um dos grandes sucessos da tradição operística veneziana.

1.2 O caminho a ser seguido: nova musicologia e interdisciplinaridade.

Somos músicos contemporâneos em plena atividade e não uma espécie de arqueólogos musicais [...] é essencial que não se caia em um falso purismo, uma falsa objetividade ou autenticidade equivocada.

Nicholas Harnoncourt

A crítica de Nicholas Harnoncourt sobre a pretensão de autenticidade do movimento da performance historicamente orientada do início dos anos 60 corrobora com a postura teórica que seguirei neste trabalho. Não tenho o objetivo de provar verdades absolutas ou de encontrar dados quantitativos sobre a relação entre os lamentos femininos de meados do *Seicento* com o conceito de melancolia da época. Baseio-me nas concepções que atualmente fazem parte da conhecida "Nova Musicologia", que na verdade, já é bastante antiga. Esse termo, criado em meados dos anos 80, se contrapõe à musicologia positivista e formalista do início do século XX. Um dos maiores percussores desta abordagem foi o autor Joseph Kerman, que defendeu uma musicologia "orientada para a crítica, uma espécie de crítica orientada para a história" (KERMAN, 1985, p.19, tradução nossa). Na obra *Contemplating Music* (1985), o autor critica a postura da musicologia de sua época, voltada somente para a descrição e a catalogação de fatos, dados e datas. Defende o uso de uma postura crítica, que considera já amplamente presente nas outras artes, livre do positivismo e do formalismo. "[...] estou para encontrar a junção entre a crítica e a musicologia, entre a musicologia concebida de forma mais ampla do que em termos puramente positivistas, e a crítica concebida de forma mais ampla do que puramente formal" (KERMAN, 1985, p. 18, tradução nossa). Segundo David Beard e Kenneth Gloag, em *Musicology: the key concepts* (2008, p.41, tradução nossa), a teoria crítica consistiria em "uma relação crítica com o assunto em consideração, um processo que também pode ser situado dentro de outro contexto mais amplo (contextualização do objeto de investigação) e que tem implicações para nossa compreensão da música". Autores posteriores, como Gary Tomlison, Lawrence Kramer e Susan McClary, compartilharam desta premissa de crítica em oposição ao positivismo. Tornou-se prática comum, principalmente entre autores americanos, articular a música com áreas diversas, como a sociologia, a literatura e as várias correntes filosóficas das ciências humanas, como a fenomenologia e o pós-estruturalismo.

Não pode haver nenhum sentido no qual a nova musicologia algum dia existiu como um movimento integrado. Seria mais preciso descrevê-la como uma amálgama solta de indivíduos e idéias, datada de meados de 1980, quase exclusivamente com base nos Estados Unidos, cujo trabalho já é atualmente amplamente absorvido pela prática comum. A referência para a nova musicologia é, portanto, em grande parte retrospectiva. No entanto, estes indivíduos trazem para os seus próprios campos de especialização uma série de preocupações compartilhadas e um foco em questões recorrentes e problemas que refletem um amplo movimento pós-moderno em direção à substituição do positivismo e do conceito de autonomia da obra musical. Isto se manifesta em uma vontade de se envolver com disciplinas fora da musicologia, em especial àquelas das ciências humanas e sociais, e um desejo de alterar o quadro da discussão musicológica (BEARD & GLOAG, 2008, p. 122, tradução nossa).

Lawrence Kramer (2010) comenta exatamente sobre esta passagem de Beard e Gloag, e exemplifica o que seriam os métodos da Nova Musicologia. Segundo o autor, esta abordagem crítica seria alcançada através de uma interpretação livre, mas baseada em uma contextualização histórica, social e política.

Como um dos indivíduos envolvidos, acho que esta explicação é suficientemente justa. Para mim, e eu acredito que para vários outros suspeitos usuais, como Susan McClary e Richard Leppert, o objetivo da reorientação descrito por Beard e Gloag é realmente bastante modesto. A idéia é combinar uma visão estética em música com uma compreensão mais completa de suas dimensões culturais, sociais, históricas e políticas do que era habitual para a maior parte do século XX. Os meios são a interpretação (aberta) da música (não autônoma) em seus contextos mundiais. O objetivo final é compreender o sentido da música enquanto uma prática cultural (KRAMER, 2010, p. 64, tradução nossa).

A busca pelo "sentido" de uma obra musical, segundo foi apontado por Kramer, move a maioria dos musicólogos que hoje se inserem dentro da Nova Musicologia. O termo em inglês *meaning* se refere, segundo Beard & Gloag (2008, p.107, tradução nossa), aos estudos que abordam "as qualidades representativas da música". Os sentidos são inúmeros, e dependem das escolhas do pesquisador, como por exemplo o trabalho de Wendy Heller, que busca encontrar ligações entre a questão do gênero e as obras musicais. Esta interdisciplinaridade, segundo Suzanne Cusick (2007), é presente em todos os estudos dentro da nova musicologia, fato que por si só já a definiria. "Caracterizada como sucessivos esforços para assimilar os novos insights e métodos de outras disciplinas, o fenômeno seria mais bem descrito como uma 'interdisciplinaridade' em uma 'mudança crítica' na musicologia, ao invés de 'nova musicologia' (CUSICK, 2007, p. 249, tradução nossa).

É interessante o fato de que dentro dos estudos sobre a música italiana do século XVII praticamente todos os principais teóricos americanos compartilham desta mesma premissa, como Ellen Rosand, Wendy Heller, Gary Tomlison e Suzanne Cusick. Mas não há como não citar a musicologia italiana dedicada aos estudos da música vocal do *Seicento*, que apesar de não se definirem, e até hoje não terem sido inseridos dentro desta divisão da musicologia, apresentam importantes autores que abordam criticamente estas composições. Destes, destacam-se Lorenzo Bianconi, Paolo Fabbri e Stefano La Via. Estes autores analisam as obras vocais baseando-se nas teorias da época, na relação entre estas obras com as diversas influências artísticas do período e na íntima relação deste repertório com a poesia. Apesar de não fazerem, explicitamente, parte da Nova Musicologia, eles adotam uma postura alheia do positivismo, e abordam a música do século XVII italiano dentro da interdisciplinaridade da época, ou seja, da poesia, da retórica, do teatro e da filosofia.

A abordagem utilizada neste trabalho será baseada nas premissas descritas anteriormente, da "nova musicologia" e dos autores italianos citados, assim como no trabalho da pesquisadora brasileira Silvana Scarinci. Em seu livro *Safo Novella: uma poética do Abandono nos lamentos de Barbara Strozzi: Veneza, 1619-1677* (2008), a autora articula questões referentes à biografia da compositora, associa sua obra com o contexto musical da época, principalmente à criação do gênero da cantata, e também à tradição de textos com a temática do abandono feminino. Os lamentos de Strozzi são abordados por Scarinci (2008) tanto em suas características estruturais como afetivas. Inspiro-me também na definição metodológica de Gary Tomlinson (1999) em *Monteverdi and the End of Renaissance*, que parte do princípio de que:

Composições vocais são textos dentro de textos, pois eles carregam significados dentro de significados [...] As considerações sobre a coerência interna da obra devem agora envolver não só a música, mas a poesia e a interação dos dois. Já as considerações sobre o lugar da obra nas tradições de trabalhos semelhantes devem agora se referir tanto às tradições puramente poéticas como às poético-musicais (TOMLINSON, 1999, p.6, tradução nossa).

Tomlinson adota a metodologia do linguista Anton Leopold Becker, que detalha as categorias necessárias para uma abordagem crítica sobre um texto e seu contexto:

1. As relações entre as unidades textuais juntamente com o texto (...)
 2. As relações das unidades textuais com outros textos (...)
 3. As relações das unidades no texto com a intenção dos criadores do texto (...)
 4. A relação das unidades textuais com eventos não literários no qual as unidades no texto estabelecem relações normalmente chamadas de referência.
- (BECKER *apud* TOMLINSON, 1999, p. 4, tradução nossa).

Apesar da maioria dos autores da nova musicologia e da musicologia italiana, voltada aos estudos da música do *Seicento*, não detalharem suas metodologias, considero que a escolha de Tomlinson corrobora com o caminho adotado por muitos deles, inclusive o meu.

Desta forma, o início da pesquisa consiste na contextualização histórica do lamento feminino. No primeiro capítulo, intitulado *O LAMENTO NA ÓPERA VENEZIANA DE MEADOS DO SEICENTO*, busco compreender o ambiente da ópera pública veneziana, o processo de construção do lamento enquanto convenção, suas características poéticas e musicais e seu estabelecimento em Veneza. O importante estudo de Ellen Rosand (2007), *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, e de Lorenzo Bianconi (1996), *Music in the seventeenth Century*, fornecem dados essenciais para esse momento. Este capítulo procura atender as categorias 2 e 3 de Becker, ou seja, a relação entre o lamento feminino veneziano com outras obras similares do período, assim como a compreensão das prováveis intenções dos compositores, inseridos no contexto da ópera pública veneziana.¹⁶ O segundo capítulo, *A MELANCOLIA NO SÉCULO XVII*, irá abordar o conceito de melancolia deste período, suas características e sintomas. O trabalho de Klibansky, Panofsky e Saxl (1979), *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, os artigos do psicólogo brasileiro Paulo José Carvalho da Silva, entre outros estudos dentro da história da medicina, psicologia e artes fornecem amplo material sobre o desenvolvimento do conceito de melancolia na cultura ocidental. Além desta retrospectiva histórica em torno do conceito, será necessário delimitar a forma como a melancolia era conceituada no século XVII, principalmente na Itália. O compêndio de Alessandro Dini (1997) *Il medico e la follia. Cinquanta casi di malattia mentale nella letteratura medica italiana del Seicento* fornece textos originais de importantes tratados médicos da Itália

¹⁶ Utilizo das categorias de Becker como uma forma de justificar uma prática já recorrente dentro da nova musicologia. Como disse anteriormente, acredito que as categorias propostas por Becker se assemelham com o caminho seguido pela maioria dos musicólogos desta linha.

seiscentista. Além disso, tratados como o do inglês Robert Burton e do francês Jaques Ferrand, que foram muito influentes em sua época, contém dados importantes sobre a melancolia e sua tipologia, com destaque à melancolia amorosa. Utilizo de edições do século XVII destes tratados, além de traduções para o inglês e recentes traduções para o português, como as de Guilherme Gontijo Flores dos dois primeiros volumes do tratado *Anatomia da Melancolia* de Burton. Este capítulo pode ser comparado com a quarta categoria de Becker, que se refere à relação entre um texto com eventos não literários. No próximo capítulo, *A MELANCOLIA REPRESENTADA*, busco criar uma "ponte" entre a melancolia médica e a sua representação na ópera veneziana. A representação da melancolia e de seus sintomas – tristeza, medo, luto e delírio – na arte possibilitam uma possível conexão com o lamento feminino da ópera de Veneza. Por se tratar de um amplo assunto, serão abordados apenas os pontos que possibilitem uma correlação com os lamentos femininos, como a melancolia feminina nas personagens de Eurípedes, as características de sua representação na poesia e a associação da melancolia com a mulher na arte pictórica. Em relação à música, busquei encontrar dados nos tratados musicais que relacionassem a teoria musical com a expressão de afetos ligados à melancolia. Os tratados de contraponto do final do século XVI, como os de Zarlino, e dos defensores do início da monodia, como os de Vincenzo Galilei e Girolamo Mei, fornecem material sobre as concepções em torno da representação da tristeza em música. Monteverdi também possui alguns escritos, em que aborda a expressão musical de afetos e condições diversas, como a tristeza, a loucura e a ira.

Enfim, o quarto capítulo, *PRÓCRIS E DORICLEA: DUAS FACES DA MELANCOLIA NA ÓPERA VENEZIANA*, representa o objetivo final deste trabalho. Visa contrapor os dados encontrados sobre a melancolia e sua representação nas artes com dois lamentos da ópera veneziana de meados do *Seicento*. Foram escolhidos dois lamentos de Francesco Cavalli: O Lamento de Prócris, da ópera *Gli Amore di Apollo e Dafne* (1640), e o lamento da personagem principal da ópera *La Doriclea* (1645). Francesco Cavalli é considerado o principal compositor operístico da Veneza da primeira metade do século XVII, o que justifica o uso de suas obras. A escolha dos lamentos também teve como critério suas características estruturais. O lamento de Prócris, por exemplo, representa o início da convenção na ópera pública veneziana, e o de Doriclea consiste em um típico lamento "cavalliano", com características que se perpetuaram nos lamentos posteriores. Outro critério de

escolha foi a história das protagonistas. Em um caso temos um sofrimento causado pelo abandono e pela traição, e em outro uma situação inóspita, o perigo da morte do amado e a obrigação de sustentar uma identidade falsa. Parto do pressuposto de que a diferença de suas histórias proporcione também uma diversidade de expressões afetivas, que podem enriquecer as associações com as diferentes formas de manifestação da melancolia, segundo os tratados do período.

As partituras analisadas consistem nos manuscritos originais, cedidos pela *Biblioteca Nazionale Marciana* de Veneza. Serão abordadas as dimensões musicais e poéticas desses dois lamentos, baseando-se nos estudos de Lorenzo Bianconi, Paolo Fabbri, Stefano La Via, Gary Tomlinson e Silvana Scarinci. Os textos serão analisados tanto como um conteúdo dramático quanto uma estrutura textual, com uma versificação e métrica própria, e serão inseridos na tradição do *dramma per musica* do período. As características musicais também serão abordadas a partir das concepções da época, principalmente no que diz respeito à relação entre dissonâncias, altura do som e outros aspectos citados por autores do período que possam ser relacionados com a expressão afetiva em música. Este momento corresponde, enfim, à primeira categoria de Becker, sobre a relação das unidades textuais entre si e com o texto. Além disso, os dados abordados no segundo e no terceiro capítulo, principalmente sobre a sintomatologia da melancolia, serão a base interpretativa das relações encontradas.

1.3 Uma breve introdução sobre o conceito de afeto no século XVII.

*Non ha la poesia più d'un oggetto,
il dilettere è mezzo, ell'ha per fine
sedur le menti e moderar l'affetto.*¹⁷

Salvator Rosa

O termo "afeto" será amplamente utilizado durante este trabalho. A forma como ele é empregado aqui se distingue do conceito atual, em que está ligado à afetividade e à empatia positiva, como o amor, a amizade e a admiração. Conforme o dicionário Michaelis (versão online) da língua portuguesa:

¹⁷ Não há na poesia mais de um objeto, o deleitar é o meio, e tem como fim seduzir a mente e moderar o afeto.

afeto

a.fe.to

sm (lat affectu) **1** Sentimento de afeição ou inclinação para alguém. **2** Amizade, paixão, simpatia. *adj*
1 Afeiçoado. **2** Entregue ao estudo, ao exame ou à decisão de alguém: *Essa função está afeta à Assembléia.*

Segundo Francesca Gualandri (2001), o termo *affetto*, durante o século XVII italiano, se relacionava ao que hoje chamamos de emoções e sentimentos. "*Affetti*, *passione* e *moti dell'animo*; principalmente estes termos eram usados para nominar sentimentos, emoções ou estados genéricos de ânimo" (GUALANDRI, 2001, p. 31, tradução nossa). Porém, Thomas Dixon (2003) afirma que o termo "emoção" passou a ser utilizado somente nos últimos dois séculos, e carrega uma definição influenciada pelas teorias psicológicas deste período. O autor critica o uso de "emoções" como sinônimos para os antigos termos afetos e paixão, já que estes últimos tinham uma conceituação específica na época em que eram empregados: "(...) não é amplamente reconhecido que o nosso conceito de emoção só surgiu nos últimos dois séculos, e que não é sinônimo de outras categorias, como paixão, agitação e sentimentos" (DIXON, 2003, p. 13, tradução nossa).

Derivada da palavra grega *pathos*¹⁸, *passione* era a tradução para o italiano que mais se aproximava do grego, enquanto *affetto* vinha da palavra latina *affectus*, ou *affectio* (DIXON, 2003, p. 45). No *Seicento* italiano, o termo *affetto* apresentava uma conotação ambígua, tanto de atividade como passividade, como demonstra Francesca Gualandri (2001). A autora cita a definição do dicionário veneziano de Ambrosi Calepini (*apud* GUALANDRI, 2001, p. 202, tradução nossa) de 1565:

AFFECTUS, US (affeto, affetione, passione) idem quod affectio
AFFECTIO, ONIS: movimentos da alma, ou paixão, como amor, ódio, raiva,
*inveja, medo, alegria e esperança.*¹⁹

Aqui *affectus*, um estado passivo, é igualado à *affectionis* que é relacionado ao movimento que incitaria uma dada condição.

Esta dupla etimologia da palavra *affetto* pode explicar seu destino e sua capacidade de adaptação, na verdade encontramos com este mesmo nome não só os sentimentos e as emoções, mas também os vícios e as virtudes que são verdadeiramente 'estáticos' e não 'movimentos' (GUALANDRI, 2001, p. 31, tradução nossa).

¹⁸ Em português a tradução mais próxima seria "paixão".

¹⁹ *animi motus, sive passio, ut amor, odium, iracundia, invidia, timor, laetitia, spes.*

Já o termo *passione* estaria ligado sempre ao sinônimo de *pertubazione* (pertubação):

*PASSI,ONIS: (passione, perturbatione) pertubação da alma: cujos são amor, ódio, raiva, inveja*²⁰ (CALEPINI *apud* GUALANDRI, 2001, p.31).

Apesar desta diferença, o termo *affeto* e o termo *passione* eram usados como sinônimos na maioria das vezes. No *Vocabolario delle voci latine dichiarate con l'Italiene* de Girolamo Ruscelli (1588) encontramos vários termos derivados de *affectus* e *passione*, que demonstram como o conceito de afeto e/ou paixão poderia ser tanto um substantivo como um verbo.

Affectio. Perturbatione, passione

Affecto. Ansiar, desejar, procurar com cuidado, ansiedade de alma²¹.

Affectus, ta, tum. Angustiante, ansioso²².

*Affectus, tus, tui. Affetto, passione, ânsia*²³.

(RUSCELLI, 1588, p.4, tradução nossa).

Afetos ou paixões, segundo a tradição clássica, estariam em contraponto à razão. Mas para Platão e Aristóteles, as paixões poderiam ser direcionadas para algo produtivo, e utilizadas racionalmente no ato de persuadir. Já os estóicos acreditavam em uma perfeição moral, ameaçada pelas paixões, que eram concebidas como perturbações, doenças da alma. Esta última concepção influenciou o conceito de paixão utilizada pela medicina clássica (GUALANDRI, 2001; SILVA, 2009).

Desde a Antiguidade até o início da Idade Moderna, entendia-se por paixão os diferentes tipos de movimentos experimentados na alma e no corpo, mais conhecidos como emoções ou afetos: amor, ódio, medo, ira, esperança, tristeza, etc... Por seu caráter perturbador e doloroso, algumas dessas paixões eram consideradas dores da alma, como a tristeza, o medo e mesmo os conflitos gerados com a ira. (SILVA, 2009 , p.210)

²⁰ *animi perturbatio: cuius modi sunt amor, odium, iracundia, invidia.*

²¹ *Bramare, desiderare, & cercar con sollecitudine, & ansietà d'animo.*

²² *Affannato, travagliato.*

²³ *affanno*

No meio literário e musical, prevaleceu a tradição aristotélica, que defendia o uso racional dos afetos (GUALANDRI, 2001). Georges Molinié (1992) afirma que o conceito de paixão é central na retórica de Aristóteles:

As paixões são um conceito central na retórica: são meios decisivos da persuasão. Aristóteles deixa isso claro: *a persuasão é produzida pela disposição dos ouvintes, quando o discurso os leva a ter uma paixão; por não se renderem a julgamentos da mesma forma que sentem dor ou prazer, ou amizade ou ódio* (MOLINIÉ, 1992, p. 250, tradução nossa).

Levar o público a "ter uma paixão" seria a forma de se utilizar os afetos para a persuasão retórica. No tratado de Ruscelli (1588), encontramos uma definição que liga o termo *pathos* ao ato de comover:

*Patheticus, a, um. Ato a comover, a incitar*²⁴ (RUSCELLI, 1588, p. 57).

Comover ou incitar um afeto era o objetivo, descrito anteriormente, dos compositores seiscentistas. Os afetos eram tratados como "estados mentais estáticos" (GUALANDRI, 2001, p.32, tradução nossa), baseados na tipologia clássica, passíveis de serem catalogados e estereotipados. "Por paixões entendo os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, e em geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor" (ARISTÓTELES, 1991, p.35). Durante o século XVII²⁵ buscou-se representar estes afetos através de fórmulas que os exprimissem da melhor forma possível e pudessem ser utilizadas no ato musical patético. O teórico Athanasius Kircher dedicou o XI livro de sua *Misurgia Universalis* (1650) a figuras musicais que corresponderiam a afetos específicos. Monteverdi e outros compositores da Itália seiscentista também buscaram formas de exprimir os diversos afetos da alma. Mas na Itália seiscentista, como foi abordado anteriormente, o afeto estaria localizado no texto, sendo a música um artifício para se expressar o conteúdo afetivo da poesia. Na pintura temos o tratado de Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (1584), em que o autor indica disposições técnicas específicas para cada afeto.

²⁴ *Atto a comovere, a incitare.*

²⁵ É importante ressaltar que esta postura não é exclusiva do século XVII. Desde a antiguidade a arte esteve ligada de alguma forma a esse objetivo patético. Palisca (2000), por exemplo, dedica um importante estudo sobre o objetivo de mover os afetos através da música de teóricos do século XVI.

A pintura é a arte, que com traços proporcionais e com cores semelhantes à natureza das coisas, seguindo a luz prospectiva, para imitar a natureza das coisas corpóreas, que não só representa a espessura no plano, e o relevo dos corpos, mas também o movimento, e visivelmente demonstra aos olhos muitos afetos, e as paixões da alma.²⁶ (LOMAZZO *apud* TATARKIEWICZ, 2006, p.219, tradução nossa).

Já em um tratado posterior, do pintor Charles Le Brun, *Methode pour apprendre à dessiner les passions*²⁷ (1702), encontramos uma categorização por imagens desses afetos específicos.

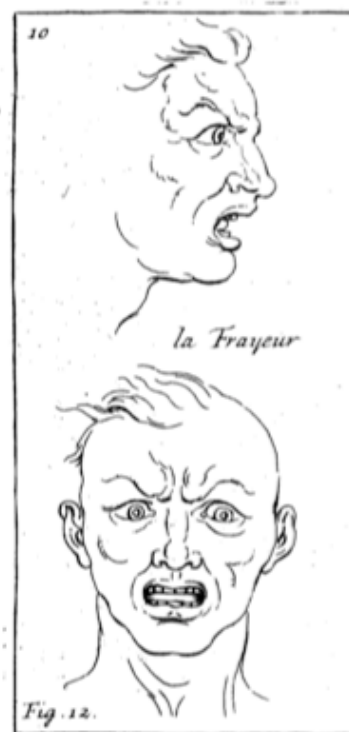


Figura 1 - O medo
Fonte: LE BRUN (1702, p. 11).

²⁶ *Pittura é arte, la quale con linee proporzionate, e con colori simili alla natura delle cose, seguitando il lume prospettivo, imita talmente la natura delle cose corporee, che non solo rappresenta nel piano la grossezza, ed il rilievo de'corpi, ma anco il moto, e visibilmente dimostra agli occhi molti affetti, e passioni dell'animo.*

²⁷ A edição original é de 1698. Foi utilizada neste trabalho a edição holandesa de 1702.



Figura 2 - A cólera
 Fonte: LE BRUN (1702, p. 43)



Figura 3 - O pranto
 Fonte: LE BRUN (1702, p.38)

Desta forma, o termo afeto pode muitas vezes ser confundido com o que hoje chamamos de emoções e sentimentos, mas sua conceituação se localizava em outro contexto teórico. As paixões ou afetos humanos eram conceitos chave da retórica, da tragédia e dos novos ideais artísticos que surgiram no início do século XVII. Eram, além de descrições para características humanas, códigos de reconhecimento retórico, instrumentos estereotipados para a persuasão. Cada afeto tinha uma descrição exata, que era imitada nas diversas manifestações artísticas, com o intuito de persuadir e deleitar o público. Em relação à teoria humoral de Galeno, que consiste em uma das principais bases teóricas do conceito de melancolia no século XVII, os afetos seriam conseqüências dos diversos tipos de temperamento. "De fato, na perspectiva galênica, os diferentes temperamentos produziram as diferentes paixões, por exemplo, a ira decorreria do temperamento colérico e a tristeza adviria do temperamento melancólico" (MARTINS; SILVA; MUTARELLI, 2008, p.15).

2. O LAMENTO FEMININO NA ÓPERA VENEZIANA DE MEADOS DO SEICENTO.

O carnaval de Veneza de meados do século XVII forneceu um ambiente único para o desenvolvimento do gênero operístico. Neste contexto, o lamento, uma convenção já com grande repercussão no meio musical da época, ocupou um lugar central nas primeiras óperas públicas. Em geral, consistia em solilóquios de personagens femininas em momentos de sofrimento melancólico.²⁸ Na ópera veneziana essa convenção sofreu importantes alterações, e consolidou-se como elemento necessário em todos os libretos do *dramma per musica*.

2.1 A *Serenissima*.

O desenvolvimento da ópera veneziana no século XVII acompanhou o movimento musical que já se estendia por todo o resto da Itália no período barroco. O uso de temas mitológicos, a exacerbação dos ideais clássicos da tragédia e os novos recursos cenográficos eram características essenciais da ópera neste período. Foi em Veneza que as principais convenções, que perduraram por toda a história do gênero operístico, foram criadas e consolidadas (ROSAND, 2007). A Sereníssima República ocupava um lugar de importância central na cena musical do início do período barroco. Foi o local de estudo de dois dos mais importantes teóricos da época, Gioseffo Zarlino e Vincenzo Galilei, e por mais de três décadas, Claudio Monteverdi, um dos principais compositores, senão o principal, do início do século XVII, ocupou o cargo de maestro de capela da Basílica de *San Marco*. Apesar de se inserir na tradição da época, a ópera em Veneza apresentava muitas diferenças em relação às outras obras do período. Essas diferenças estão intimamente ligadas às especificidades históricas e sociais da República.

A *Republica Serenissima di San Marco* foi um dos grandes centros do humanismo italiano e uma das principais cidades-estado italianas. Era conhecida tanto pelo seu esplendor como pelas diferenças culturais em relação ao resto da Itália. Essas diferenças podem ser explicadas pela localização de Veneza, que possibilitou seu constante contato com diversas culturas, e influenciou na duradoura independência em relação a Roma e à Igreja. Outro ponto importante é o fato de que

²⁸ Aqui adianto a associação entre o sofrimento apresentado no lamento com a melancolia.

a República esteve distante por muito tempo da Europa Ocidental, tanto pelo domínio bizantino de quase dois séculos quanto pela estreita relação territorial e comercial com o Oriente. A história de Veneza está ligada a um passado considerado glorioso, de vitórias contra as invasões bárbaras e de um bem sucedido domínio do comércio marítimo, tendo Constantinopla como parte de seu território por mais de dois séculos. Era uma das grandes potências mundiais durante o período medieval, temida e invejada por sua imensa riqueza e pelo seu amplo domínio territorial.

No século XVII, Veneza enfrentava uma complicada crise política e econômica. A postura veneziana, mantida por muitos séculos, de independência religiosa, política e financeira não agradava boa parte da Itália, principalmente aquela sob o domínio de Roma. Esta distância em relação ao resto da Europa afetou a famosa estabilidade econômica e política de Veneza (DAVIS, 1993). A peculiar estrutura de governo da República Sereníssima, que perdurou por aproximadamente quatro séculos, baseava-se no *Regimen Temperatum*, conceito clássico de governo equilibrado²⁹ (ROSAND, 2007). Esse sistema era considerado como a lei máxima pelos venezianos, acima das leis do Vaticano ou de qualquer outra imposição externa (BURCKHARDT, 2009; DAVIS, 1993). Uma das principais consequências desta postura, que contribuiu para esta crise, foi o fato de que, após várias ordens de Roma terem sido rechaçadas pelos venezianos, o Papa Paulo V declarou Veneza como excomungada da Igreja no ano de 1606. Além disso, a Sereníssima sofreu muitos golpes e perdas territoriais, como a derrota contra o domínio dos territórios orientais venezianos pelos turcos. Essa guerra gerou uma grande crise financeira na República, assim como instaurou uma "desmoralização coletiva" (DAVIS, 1993).

Apesar do século XVII representar uma época de derrotas territoriais e de crise econômica, Veneza ainda desfrutava de uma privilegiada situação financeira, que possibilitava investimentos no campo das artes, principalmente na música. O financiamento nas artes tinha um objetivo político, ligado às academias de intelectuais da época, como a *Accademia degli Incogniti*. Entre outros assuntos, estas academias promoviam a divulgação do antigo esplendor de Veneza através da

²⁹ Esta antiga formação política, construída em meados do século XIII, era constituída pelo *Maggior Consiglio*, grupo formado por aristocratas que tinham direito ao voto; pelo *Consiglio dei dieci*, grupo de dez conselheiros escolhidos pelo *maggior consiglio* e que tinha amplos poderes políticos; e pelo *Doge*, que representava a figura monárquica, a imagem do poder, mas que na prática obedecia as ordens dos dez conselheiros.

representação artística do "Mito da Sereníssima". Este mito, segundo Ellen Rosand, foi crucial para o desenvolvimento da ópera veneziana nesse período:

O que os historiadores modernos têm vindo a conhecer como o "mito de Veneza" desempenhou um papel não só na preparação do terreno para o estabelecimento e subsequente florescimento da ópera veneziana, mas também na substância e na mensagem do que era montado no palco (ROSAND, 2007, p.11, tradução nossa).

O mito remonta às origens de Veneza e ao glorioso sucesso de suas conquistas territoriais. O nascimento da cidade estava ligado a várias lendas locais, que colocavam Veneza como fruto de uma pré-destinação mágica, local de um povo forte, sobrevivente de guerras e invasões, descendentes diretos da Roma pagã (BURCKHARDT, 2009; DAVIS, 1993).

Veneza via-se a si própria como uma criação maravilhosa e enigmática, na qual, desde sempre, algo mais do que o engenho humano atuara. Havia um mito acerca da solene fundação da cidade: em 25 de março de 413, ao meio dia, os emigrantes provindos de Pádua teriam lançado a pedra fundamental em Rialto, com o intuito de criar ali uma cidade livre e sagrada, inexpugnável em uma Itália dilacerada pelos bárbaros (BURCKHARDT, 2009, p.88).

Segundo Sheila Das (2004) o mito sobre a gloriosa origem de Veneza era pautado em três tópicos principais. O primeiro estava ligado a um suposto assentamento troiano em Veneza, o segundo tópico dizia respeito à descendência de boa parte da população ser atribuída ao povo Veneti, sobrevivente da região do Vêneto, e aos romanos pagãos, possíveis descendentes de Tróia, e o último tópico do mito da *Serenissima* relacionava-se ao símbolo máximo da República, o leão dourado, associado ao apóstolo Marcos. Este teria passado por Veneza em sua peregrinação para Alexandria, e teria profetizado que ali seria o seu último local de descanso³⁰ (DAVIS, 1993). O mito de Veneza buscava, desta forma, inserir a origem da República na história das grandes civilizações, atribuindo uma descendência nobre, forte e mística, ligada tanto à antiguidade grega e latina como ao início do cristianismo (ROSAND, 2007; DAS, 2004).

Como Veneza emergiu totalmente independente do domínio bizantino na Idade Média, a cidade teve como tarefa definir sua própria autoimagem.

³⁰ A suposta ossada do apóstolo, conquistada durante as cruzadas, é considerada como o maior tesouro católico de Veneza, localizada sob a basílica de San Marco.

Esta foi realizada dentro do típico estilo medieval da época – estabelecendo laços com um passado clássico. Veneza, como em muitos outros estados, procurou as associações de autoridade e de continuidade que pudessem ser sugeridas a partir da formulação de sua atual existência como parte de uma herança de valores e realizações clássicas. Entre as cidades italianas, no entanto, Veneza era uma raridade, uma vez que na verdade não tinha uma herança romana óbvia – demonstrada, por exemplo, em ruínas arqueológicas – para prestar credibilidade às reivindicações de uma fundação romana. Uma proveniência antiga, portanto, tinha de ser fabricada. Neste esforço, cronistas venezianos aumentaram a distância temporal e assim desprenderam-se dos laços históricos. Eles se voltaram para as fontes literárias da época pré-romana, da qual foram hábeis em desenhar o material necessário para validar uma linhagem nobre troiana para a República (DAS, 2004, p. 97, tradução nossa).

Com a influência do humanismo, e de sua busca por valores clássicos, a fabricada conexão veneziana com Tróia foi amplamente divulgada e exaltada, principalmente na arte dramática, incluindo a ópera.

A música era considerada como a arte máxima na Veneza do século XVII. Com uma ampla tradição de música sacra, principalmente para órgão, o meio musical veneziano recebia muitos investimentos e fornecia uma boa estrutura para o estudo da música (GROUT; PALISCA, 2007; DAVIS, 1993). Nenhuma outra expressão artística se desenvolveu tanto na *Serenissima* neste período como a arte musical.

Nos séculos XVII e XVIII, Veneza era, na verdade a capital da música, muito mais do que da pintura. Durante o declínio de sua cidade, os venezianos viraram-se para a música com uma paixão que não se podia igualar a outros lugares. A música ofereceu o conforto que a pintura nunca foi capaz de oferecer, e o consolo tornou-se cada vez mais crucial para a psicologia dos venezianos: a cidade se transformou em um festival de música perpétua. Toda noite concertos eram realizados e esses levavam ao êxtase a platéia (DAVIS, 1993, p. 105, tradução nossa).

Veneza possuía muitas festas e comemorações, como o dia da ascensão, o casamento com o mar e as coroações ducais. Dentre estas datas comemorativas, o carnaval se destacava tanto pelo longo tempo de duração, de seis a dez semanas, como pela enorme quantidade de atrações musicais e teatrais. Nesse período, a população veneziana praticamente dobrava em quantidade, o que fornecia uma ampla audiência para os entretenimentos carnavalescos. A grandiosidade do carnaval de Veneza era possível devido ao fato de que no século XVII, graças a já comentada crise econômica pela qual a República passava, o governo investiu muito

no turismo. Esta nova postura garantia movimento na economia veneziana e investimentos nas artes:

O colapso do comércio e da indústria durante os tempos econômicos difíceis, e a crescente concorrência, forçou a cidade a reconfigurar a sua economia em direção ao que pode ser amplamente definido como o turismo, com todos os tipos de prazeres lícitos e ilícitos disponíveis no carnaval (CARTER, 2005, p. 251, tradução nossa).

A *commedia dell'arte* e a ópera foram as principais atrações do carnaval veneziano do século XVII. Trazidas inicialmente por grupos estrangeiros, e posteriormente estabelecendo-se como produção local, influenciaram tanto a arte como a economia de Veneza neste período.

2.2 A ópera pública de Veneza

Em relação à ópera em Veneza, uma das principais referências sobre este tema é o trabalho da musicóloga Ellen Rosand.³¹ O livro *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre* (2007), um dos principais trabalhos desta autora, fornece um amplo material sobre o desenvolvimento do gênero na *Serenissima*. Segundo Rosand (2007), a ópera criou forma e estabeleceu suas principais convenções em Veneza. Nesse contexto, a ópera veneziana se distinguiu de suas predecessoras florentinas e romanas principalmente pela sua função e pela natureza de sua platéia:

Nascida em Florença, e desenvolvida em Roma, a ópera essencialmente definiu-se como um gênero em Veneza. Lá, e somente lá, existiram três condições que se revelaram cruciais para o seu permanente estabelecimento: a demanda regular, apoio financeiro confiável, e um público numeroso e fiel (ROSAND, 2007, p.1, tradução nossa).

Os dramas musicais apresentados dentro da corte italiana se misturavam com outros gêneros, como os *intermedi*, *balli* e *mascherate*, e muitas composições ainda recebiam o nome de *tragédias*. Foi somente em Veneza que a ópera se distinguiu

³¹ Outros musicólogos abordaram o tema em trabalhos de igual relevância, como Lorenzo Bianconi e Paolo Fabbri. Estes autores também serão utilizados neste trabalho.

das outras manifestações dramático-musicais³² e definiu-se com uma estrutura própria, que se perpetuou por toda a sucessiva música ocidental.

Neste contexto, podemos encontrar estabelecidos os mecanismos de produção que dominaram a ópera por pelo menos os próximos dois séculos: teatros de ópera, gerenciados por um proprietário ou empresário, oferecendo temporadas regulares, misturando novas óperas com reapresentações para um público pagante; cantores como estrelas, exigindo consideráveis cachês; e uma grande equipe de produção, que iam desde poetas, cenógrafos, compositores e coreógrafos, passando pelos arquivistas do coro e orquestra, até os vendedores de bilhetes, libretos impressos e de aperitivos para o público (CARTER, 2005, p. 242, tradução nossa).

Como um entretenimento público, a ópera veneziana se diferenciava de todas as outras da época. A criação de teatros públicos, próprios para a ópera, era uma novidade para o período. A garantia de uma platéia pagante, formada principalmente pelos foliões do carnaval, e o investimento em vários teatros, que ofereciam o local para as apresentações, constituíram o ambiente perfeito para o sucesso operístico em Veneza (GLIXON, 2006; ROSAND, 2007).

O público da ópera, proveniente das multidões do carnaval que anualmente inchavam a população da cidade, era extraordinariamente numeroso, mas também extraordinariamente diversificada. O Carnaval era um período de máscaras, de licença social, o esbatimento das distinções de classe. Quando os turistas estrangeiros tomavam seus lugares nos teatros, eles eram cercados por todo o espectro de venezianos, dos patrícios nos camarotes ao *volgo* na platéia. O significado desse público variado não pode ser superestimado. Este foi responsável pela amplitude da ópera em Veneza e no alcance de seu sucesso. Ele também forneceu a base para a celebração do mito de Veneza que formou um aspecto tão importante da mensagem pública da ópera na Serenissima: o espetáculo da ópera espelhado no espetáculo da Veneza milagrosa (ROSAND, 2007, p.2, tradução nossa).

O primeiro teatro público voltado à apresentação de óperas foi o teatro *San Cassiano*, que após ter sido destruído pelo fogo em 1624, foi reconstruído e inaugurado no carnaval de 1637. Esta última data marcou o início da tradição operística veneziana com o grupo estrangeiro de Benedetto Ferrari e sua ópera *L'Andromeda*, a primeira ópera pública a ser apresentada em Veneza.

Como sabem aqueles que conhecem a história do melodrama, *L'Andromeda* de Benedeto Ferrari, representado com a música de

³² Tim Carter (2005) afirma que somente após a consolidação da ópera pública em Veneza pode-se dizer que o gênero operístico teve início.

Francesco Manelli em 1637 no teatro *San Cassiano* de Veneza, significou uma nova fundação no melodrama, dada a diversidade de estruturas, os operadores envolvidos, o lugar, o público, e também a sua função em relação às originárias de Florença (ACCORSI, 1996, p. 325, tradução nossa).

Depois desta bem sucedida experiência, a ópera passou a estar presente em todas as sucessivas temporadas carnavalescas. Vários teatros foram construídos para atender a grande demanda que se formava em torno desta nova atração pública. No período entre 1637 e 1678 foram construídos nove teatros em Veneza e foram apresentadas mais de 150 óperas (ROSAND, 2007). Esse fenômeno não se ateve somente a *Serenissima*, mas se disseminou por toda a Europa:

Muitos teatros de ópera, semelhantes aos venezianos, foram construídos em outras cidades italianas, trazendo a ópera para uma audiência muito mais ampla do que até então tinha sido possível dentro das cortes. As audiências eram ainda da elite – em Veneza, os bilhetes para as óperas não eram baratos – mas não eram formadas apenas por aqueles que recebiam um convite. Ao norte dos Alpes, a ópera em geral permaneceu exclusiva às cortes, mas pontos públicos de venda de ingressos foram abertos em Paris (1671), Hamburgo (1678) e Leipzig (1693) (ROSE, 2005, p.55, tradução nossa).

A ópera veneziana era uma grande indústria, que envolvia muito investimento financeiro e táticas para manter fiel sua platéia e garantir o lucro (ROSAND, 2007; CARTER, 2005; GLIXON, 2006). Como qualquer entretenimento público, o lucro dependia do sucesso do espetáculo. Cantores estrangeiros eram convocados, teatros eram alugados, compositores e libretistas trabalhavam para compor algo inédito e ao mesmo tempo inserido no gosto da época. Havia muita concorrência entre as diferentes companhias de ópera e os profissionais que se destacavam eram disputados e cobravam altíssimos cachês. Toda essa dinâmica era geralmente gerenciada por um empresário, que poderia ser tanto o libretista ou um dos artistas responsáveis pela criação do espetáculo como um nobre envolvido com negócios ou apaixonado pela ópera (ROSAND, 2007; GLIXON, 2006). Diferentemente da tradição operística pós século XVIII,³³ o libretista era a figura mais importante. Ele decidia sobre todos os detalhes do espetáculo, inclusive escolhia o compositor, e tinha a obrigação de escrever textos inéditos que atraíssem a platéia.

³³ Tradição que se estendeu do final do período barroco até os dias de hoje, no qual o libretista ocupa um lugar secundário na composição da ópera.

A produção operística tinha como base o libreto. O libretista, através da estrutura e do conteúdo de sua peça, escolhia não só os versos em si, mas o cenário, os figurinos, as danças, e, naturalmente, a música. O empresário, caso tivesse como objetivo apresentar novas óperas em cada temporada (seguindo a prática comum da metade do século XVII), era forçado a procurar ativamente novos textos (GLIXON, 2006, p. 109, tradução nossa).

Veneza era considerada desde o século XV como a capital da imprensa. A eficiência desse serviço auxiliou na propaganda e na disseminação das óperas públicas. Os libretos eram impressos e vendidos antes da noite de estréia ou depois, sendo freqüente a necessidade de segundas edições de obras já apresentadas (GLIXON, 2006). Essa tradição possibilitou o acesso que temos hoje a muitos dos libretos deste período, sendo que o mesmo não aconteceu com as partituras (ROSAND, 2007).



Fac-símile 1 - Libreto de *L'Andromeda* de Benedetto Ferrari (Veneza, 1637). Impresso dois meses depois da estréia

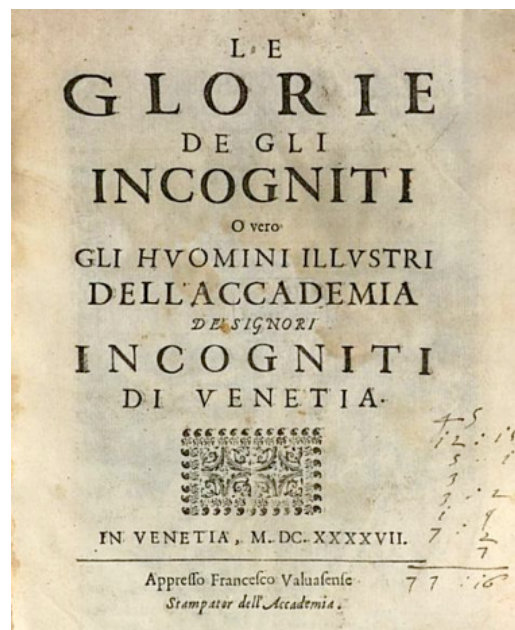
Todo material antes de ser impresso passava por órgãos de controle do governo veneziano. Como o libreto era a base do espetáculo, a censura em relação aos conteúdos acontecia muitas vezes no princípio da montagem, apesar de que muitas mudanças também ocorriam durante a temporada ou nas reapresentações (GLIXON, 2006).

Esse contexto único influenciou em vários aspectos a ópera criada em Veneza. Os temas escolhidos pelos libretistas, os personagens, os recursos cênicos,

os cenários e a música estavam profundamente interligados com a realidade política e intelectual da época. Nesse processo, não há como não citar o íntimo envolvimento da *Accademia degli Incogniti* com a indústria da ópera pública. Esta academia de intelectuais tinha ampla influência nas artes, ditava valores e regras sociais, influenciava a política e ocupava um importante papel na disseminação do Mito de Veneza.

Os *Incogniti* dominavam o meio literário de Veneza na metade do século XVII, com inúmeras publicações sobre diversos temas que variaram do sério ao aparentemente frívolo: romances, poemas, cartas, novelas, e adaptações de clássicos. Eles também desempenharam um importante papel na vida política veneziana. Independentemente de suas muitas vezes controversas atividades literárias, os *Incogniti* foram ardentes patriotas, cativos do governo veneziano, e fortemente comprometidos com a preservação do Estado e da perpetuação da mitologia veneziana (HELLER, 2003, p. 49, tradução nossa).

A *Accademia degli Incogniti*, academia dos incógnitos, foi fundada em 1630 pelo escritor e nobre veneziano Giovanni Francesco Loredano. A maioria dos nobres envolvidos no meio artístico de Veneza, principalmente literário, fazia parte deste grupo de intelectuais. Grande parte dos libretistas venezianos era "incógnita", como Giulio Strozzi e Giovanni Francesco Busenello.



Fac-símile 2 - *Le Glorie de gli Incogniti* (1647) - publicação da *Accademia degli Incogniti* com artigos e listagem da maioria dos membros

Muito influente na sociedade veneziana, a Academia dos incógnitos garantia o

estabelecimento e o financiamento das óperas. Além dos libretistas, a maioria dos empresários do meio operístico deste período era membro deste grupo:

Os *Incogniti* eram muito envolvidos em todo o fenômeno da ópera em Veneza, não somente como autores, mas como fundadores e gerenciadores do mais famoso teatro de ópera de 1640, o *Novissimo*, que floresceu de 1641 até 1645. O poder destes patrícios literários garantiu a íntima conexão entre a política e a ópera antiga em Veneza, uma conexão fundamental para estabelecer o sucesso do gênero na laguna (ROSAND, 2007, p.37, tradução nossa).

A ópera servia como um veículo de propaganda para os *Incogniti* (ROSAND, 2007; GLIXON, 2006; HELLER, 2003). Os valores disseminados pelos incógnitos estavam ligados não só ao mito de Veneza, mas também às novas concepções artísticas e a valores morais. Acreditavam no poder da argumentação, contestavam a supremacia da Igreja e seus dogmas e propagavam ideais aristotélicos e a necessidade de novas criações.

Estas atitudes, a ênfase em Aristóteles, o treino no debate, e a valorização da apreciação do erro, promovida pela academia — condicionaram fortemente o impacto dos escritores *incogniti* no desenvolvimento da ópera. A ambiguidade do drama cantado era em muito devido a eles (ROSAND, 2007, p. 38, tradução nossa).

Na ópera veneziana, essa influência evidencia-se pela peculiar característica dos libretos. Os enredos eram baseados em histórias conhecidas, como mitos gregos ou personagens históricos. Apesar de ainda estarem ligados às concepções do início do movimento florentino, de retorno ao modelo clássico da tragédia, os libretistas venezianos mudavam regras poéticas, misturavam gêneros literários, e inseriam finais felizes (*lieto fine*) em muitos enredos conhecidos. A influência da literatura italiana de atores como Tasso, Ariosto e Marino³⁴ nos libretos pode também ser atribuída à esta academia. Além disso, muitos enredos baseavam-se na Guerra de Tróia com o intuito de reforçar o Mito de Veneza. Um dos principais foi o da ópera *La finta Pazza* (1641) de Giulio Strozzi³⁵ e Francesco Saccati, a primeira ópera apresentada no Teatro *Novissimo* e considerada como a principal obra de influência

³⁴ Segundo Gary Tomlinson (1990) os preceitos de Marino influenciaram libretistas e compositores do século XVII. A busca pela *meraviglia*, pelo maravilhar-se do público, foi uma das principais influências de Marino na música do início do *Seicento*.

³⁵ Giulio Strozzi já havia publicado um poema heróico sobre o mito de Veneza intitulado *La Venetia Edificata* (1624), tendo sido o principal libretista a propagar a glória da origem da *Serenissima* em suas obras.

"incógnita". Seu sucesso influenciou todas as composições posteriores, tendo sido reapresentada não só em Veneza como em outras cidades da Europa. Vários libretos se basearam nesse mito, que divulgava um dos ideais da Academia e também atraía o público veneziano em um período de tantas crises.

As modificações das histórias "originais" e das regras poéticas clássicas tinham o intuito de adaptar o texto tanto às necessidades musicais como às da platéia. "A música serviu como bode expiatório para uma variedade de crimes literários:³⁶ o uso de linguagem deselegante, mistura de metros, personagens variados, e assim por diante" (ROSAND, 2007, p.43, tradução nossa). O objetivo final era o de causar o deleite e de inserir a moral dos *Incogniti* no espetáculo. Em relação às regras poéticas dos libretos, Francesco Sbarra, incógnito e libretista, defende essa prática de mudança do tradicional em prol do "gosto moderno":

Eu sei que a *ariette* de Alessandro & Aristóteles, é considerada contra o decoro dos Personagens grandes; mas também sei que é impróprio o recitar em Música, pois não imita o discurso natural, e tira a alma do componente dramático, que não deve ser outro senão uma imitação da ação humana, e por esse defeito não só é tolerado atualmente, mas recebido com aplausos; esta espécie de Poesia atual não tem outro fim senão o de causar o deleite, e convém ajustar- nos ao uso dos tempos³⁷ (SBARRA, 1651 *apud* ROSAND, 2007, p. 421, tradução nossa).

Todas essas mudanças categorizaram o chamado *dramma per musica*, termo que foi utilizado em praticamente todos os libretos venezianos e que os distinguiu de outras obras literárias. O *dramma per musica* delimitava o estilo desses libretistas e também estabelecia a ópera como uma criação nova, diferentemente do início do gênero, onde os libretos utilizavam modelos clássicos e nomenclaturas como *tragedia*, *favola in musica*, *commedia musicale*, etc. (ROSAND, 2007). Giulio Strozzi fala sobre as mudanças intencionais que realizou na questão da unidade de tempo do enredo de *Delia* (1639): "De um par de horas eu tomei a licença: não sei se

³⁶ Esse é um termo utilizado pela autora, que acredito que não condiz com sua opinião, assim como não condiz com a minha. Creio que essa expressão se refere à forma como essas mudanças eram julgadas pelo meio literário mais conservador do início do século XVII.

³⁷ *Sò che l'Ariette cantate da Alessandro, & Aristotile, si stimeranno contro il decoro di Personaggi si grandi; ma sò ancora, ch'è improprio il recitarsi in Musica, non imitandosi in questa maniera il discorso naturale, e togliendosi l'anima al componimento Drammatico, che non deve esser altro, che un'imitatione dell'attioni humane, e pur questo difetto non solo è tolerato dal Secolo corrente; ma ricevuto con applauso; questa specie di Poesia hoggi non hà altro fine che il dilettere, onde conviene accommodarsi all'uso de i Tempi*

Aristóteles ou Aristarco acharão bom" ³⁸ (STROZZI, 1639 *apud* ROSAND, 2007, p. 414).

A *Accademia degli Incogniti* oferecia a base teórica e a defesa para as diferenças que distinguiam a ópera pública veneziana das outras do período. Mas essas mudanças na estrutura das obras também estavam ligadas à outras influências do ambiente artístico veneziano. A divisão do drama em três atos, diferentemente das primeiras óperas de cinco atos, pode ser associada à influência da *Commedia dell'arte* e do teatro espanhol (ROSAND, 2007). Como já foi citado anteriormente, a *Commedia dell'arte* era uma das principais atrações dos carnavais de Veneza. Seu sucesso precedia a ópera pública veneziana, tendo várias companhias espalhadas pela Itália e convenções dramáticas próprias (GLIXON, 2006). A ópera veneziana incorporou várias convenções desta arte dramática, como a cena de loucura, e também inseriu muitos personagens típicos da *commedia dell'arte* nos libretos operísticos (FABBRI, 2003; ROSAND, 2007).

Além dos libretistas, os compositores e seus ideais foram muito importantes no desenvolvimento da ópera em Veneza. Claudio Monteverdi, considerado em sua época como o principal compositor deste novo gênero, maestro de capela da principal basílica da *Serenissima*, já havia apresentado uma *favola pastorale* no *Palazzo Mocenigo* em 1630. Segundo Ellen Rosand (2007), apesar de só ter apresentado óperas nos teatros públicos venezianos muitos anos depois do início das temporadas, sua influência nas composições era incontestável. O estilo de Monteverdi influenciou todos os compositores de ópera da época, sendo que muitos prefácios de libretos traziam homenagens ao compositor (ROSAND, 2007). Compôs inúmeras obras, deu aulas e reapresentou em Veneza alguns antigos sucessos, como a ópera *L'Arianna* em 1640. No fim de sua carreira, com aproximadamente 70 anos de idade, o compositor criou três óperas públicas em Veneza: *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (1640), *Le Nozze di Enea e Lavinia* (1641) e *L'incoronazione di Poppea* (1643). Além de Monteverdi, o mais importante compositor veneziano do período foi Francesco Cavalli (1602 - 1676). "A qualidade, a quantidade e a regularidade da produção operística de Cavalli demonstra como era uma personalidade artística dominante nas primeiras três décadas da ópera pública de Veneza" (BIANCONI, 1996, p. 185, tradução nossa). Compôs mais de quarenta

³⁸ *D'un paio d'ore mi sono preso licenza: Non sò s'Aristotile, ò Aristarco me le farà buone.*

óperas, e nestas percebe-se tanto a influência de Monteverdi como o uso dos novos recursos musicais que surgiam neste meio. Pela quantidade de óperas que compôs e principalmente por suas importantes inovações musicais, Cavalli estabeleceu um estilo veneziano, que foi seguido por outros compositores e caracterizou as óperas do período.

Por se tratar de uma arte nova, as características musicais da ópera pública veneziana, além de estarem baseadas nos preceitos da *Seconda Prattica*, principalmente pela influência de Monteverdi, estavam ligadas a muitos outros fatores. A música estava à mercê de diversos outros elementos do *dramma per musica* neste período, como o libreto, o cenário e os músicos. Aspectos como os recursos cenográficos e a maleabilidade em se tratar as concepções dramáticas clássicas influenciaram as composições musicais da época. Lorenzo Bianconi (1996) afirma que as criações do principal cenógrafo veneziano, Giacomo Torelli, determinaram em boa parte o manejo das partes instrumentais das óperas do período. As mudanças de cenas ocorriam de forma muito ágil, diferentemente dos recursos cenográficos das primeiras óperas, o que não obrigava o compositor a inserir grandes ritornellos instrumentais entre os atos.

A estrutura musical e dramática da ópera também colhe vantagens na agilidade de Torelli na mudança de perspectiva (um ritornello instrumental extremamente breve é agora suficiente para dividir e conectar duas seqüências consecutivas de cenas); o novo sistema é infinitamente mais versátil e prático do que o complicado e efêmero maquinário de palco e outros expoentes da ópera de corte (BIANCONI, 1996, p.185, tradução nossa).

Outra importante mudança foi o manejo dos recitativos e das árias. Os questionamentos dos compositores venezianos em torno da rigidez florentina ao tratar a problemática da verossimilhança possibilitaram mais passagens melódicas e arias nas composições. A supremacia do recitativo nas primeiras óperas devia-se ao fato de que este era mais próximo da fala, ou seja, mais verossímil do que a canção. As melodias eram destinadas apenas aos personagens mágicos ou aos coros:

As Canções foram um ingrediente frequente nas primeiras óperas, como haviam sido no gênero pastoral. Ninfas e pastores poderiam cantar em peças musicais porque eles cantam na natureza. Da mesma forma, divindades poderiam expressar-se em qualquer forma que eles

escolhessem; na verdade suas canções ajudavam a distingui-los dos mortais comuns (ROSAND, 2007, p. 44, tradução nossa).

Nas óperas venezianas, passagens melódicas no canto tornaram-se cada vez mais freqüentes depois da metade do século XVII, assim como a divisão entre recitativo - ária. As inovações venezianas também afetaram a relação entre o texto e a música. Não há como separar a íntima relação entre libretistas e compositores no *Seicento* veneziano. A música era o último elemento criado, adicionado muitas vezes dias antes da apresentação (ROSAND, 2007, BIANCONI, 1996).

As convenções dramáticas criadas durante o desenvolvimento da ópera determinavam desde a métrica³⁹ utilizada na poesia até o tipo de recurso musical. Tudo estava interligado com a já comentada tradição pública e intelectual de Veneza. Essas convenções foram emprestadas das várias manifestações artísticas da época, como o teatro, as primeiras óperas e a poesia.

Convenção, perfeito antídoto para todos os sistemas estéticos baseados em premissas de expressiva autenticidade e originalidade, representa um essencial ingrediente para toda comunicação teatral: um tácito acordo, estipulado entre autor, atores e espectadores, por meio de certos sinais comuns e códigos teatrais (BIANCONI, 1996, p. 208, tradução nossa).

As cenas de loucura, os duetos de amor, as cenas de invocação e os lamentos são algumas destas convenções, que conectavam o público ao espetáculo através da inovação e do reconhecimento da repetição: "O reconhecimento e a apreciação das convenções foram aspectos cruciais da experiência da ópera" (ROSAND, 2007, p.322, tradução nossa). A estrutura do espetáculo operístico apresentava elementos previsíveis. Constituíam-se de três atos, sendo o primeiro destinado a apresentar o problema central da trama, o segundo a fornecer o desenrolar dessa problemática e os pontos a serem resolvidos e o terceiro ato deveria resolver a questão, geralmente acompanhado por clímax emocional marcado por um dueto de amor ou um lamento (ROSAND, 2007). Os enredos também apresentavam padrões comuns, baseados principalmente nas inovações de Giovanni Faustini, importante libretista da época:

Embora o material desses enredos tenha passado de uma ênfase na mitologia para o romance e para episódios históricos, cada vez mais modificados, uma estrutura convencional com base na fórmula de Faustini emergiu desde cedo na década de 1640: dois pares de amantes, rodeados

³⁹ Um caso interessante é o uso de versos *sdruciolli* (proparoxítonos) em cenas de invocação.

por uma variedade de personagens cômicos, cujas aventuras envolviam separações e eventuais reencontros. Essa fórmula forneceu aos libretistas posteriores a base para a variação ou a invenção (ROSAND, 2007, p. 322, tradução nossa).

Além desta estrutura geral, as convenções dramáticas transformaram-se em convenções também musicais. Por representarem situações diferentes, tanto a poesia quanto as características da música destas cenas deveriam ser específicas. Cada convenção dramática apresentava uma singularidade musical e poética, muito devido à necessidade de transmissão afetiva e também às experiências com os intérpretes, suas limitações e virtuosismo:

Entre as convenções dramáticas, o lamento, a cena de loucura, a cena de assombração ou de invocação e a cena de sono foram emprestadas diretamente das tradições do teatro falado, da comédia e da pastoral, dois dos principais antecedentes literários da ópera. Adaptado para o novo gênero, estas convenções teatrais, por sua vez, associaram-se a especificidades musicais: a ária de lamento com o baixo em tetracorde descendente, as cenas de invocação com o *versi sdrucchioli*, e a cena de sono, muito naturalmente, com a canção de ninar. Tipos de personagens passaram a ser associados às classificações vocais específicas: os papéis dos heróis eram normalmente cantados por *castrati* soprano e alto, as heroínas por sopranos femininos; baixos cantavam as partes dos velhos, enquanto as amas eram geralmente interpretadas por tenores travestidos. Além disso, as expressões dos personagens cômicos eram diferenciadas das de personagens sérios através de um especial tratamento musical de seus textos, especialmente nas árias. E o discurso dos deuses foi distinguido da comunicação humana pelo seu maior virtuosismo, seus ornamentos vocais (ROSAND, 2007, p. 323, tradução nossa).

A ópera pública de Veneza forneceu o padrão que foi seguido por toda a tradição operística posterior. As obras criadas neste contexto refletiam os valores de liberdade defendidos pelos "incógnitos" e as singularidades políticas e históricas deste contexto. Em relação às descritas convenções operísticas, o lamento, apesar de estar ligado a uma tradição muito anterior, encontrou em Veneza um ambiente único que o caracterizou de forma definitiva.

2.3 O Lamento feminino como convenção musical

Elas que são tristes encontram de alguma forma doçura em suas lágrimas...

Eurípedes

Segundo Ellen Rosand (2007), o lamento já possuía uma estrutura própria, anterior a sua inserção na ópera pública veneziana. Esteve presente nas primeiras óperas e na célebre *L'Arianna* de Monteverdi. O trajeto de estruturação do lamento musical passa pela poesia clássica, pela sua influência nos madrigais renascentistas e nas obras vocais do início do século XVII italiano, onde aparece em muitos madrigais, cantatas e óperas. Padrões musicais e poéticos foram se consolidando ao longo do *Seicento*, caracterizando o lamento como uma importante convenção musical da época. Neste processo, é evidente a forte presença da mulher no papel da lamentação, característica que se perpetuou durante todo o período em que o lamento foi utilizado no contexto operístico, principalmente veneziano.

No lamento, como em todas as obras do início do período barroco, a tradição literária estava intimamente ligada com a musical. Importantes textos de autores clássicos e dos séculos XVI e XVII foram utilizados em madrigais, monodias e como inspiração para os libretos de óperas. Apesar da falta de uma definição estrutural do lamento dentro das teorias literárias, há alguns autores que tratam o lamento poético como uma entidade com forma e características próprias. Segundo Margaret Alexiou (2002), o intitulado *lamento feminino* da poesia grega surgiu como o reflexo do ritual de lamentação em festivais e funerais da antiguidade. Nestes, cabia à mulher o papel de lamentar pelos mortos ou por acontecimentos funestos. Segundo a autora, com o passar do tempo o lamento foi se desprendendo de sua função ritualística para se tornar parte da poesia grega. Categoriza três tipos básicos de lamento: o lamento dedicado a um Deus, o lamento dedicado a um ser humano e o lamento dedicado a uma cidade. Alguns autores enfatizam a importância do lamento na articulação dos afetos na tragédia, sendo este caracterizado como um “clímax emocional seguido pela resolução de uma ação” (ROSAND, 2007, p. 361, tradução nossa). Sobre os lamentos de luto na poesia grega, Katharine Goodland (2006, p.14, tradução nossa) diz: "O pensamento antitético é a essência da lamentação, um gênero que provoca a dor, a fim de curá-la, que abraça a morte, a fim de renovar a vida, que habita na tristeza, a fim de encontrar a alegria, que preenche o vazio da perda com o clamor de dor". A função feminina de transmissão da tristeza se perpetuou pela Idade Média com os lamentos de Maria, chamados de *planctus mariae*. Nos dramas litúrgicos medievais, a cena da mãe de Jesus em prantos ao pé da cruz foi elemento presente em muitas paixões. Além da imagem bíblica, os lamentos de Maria continham também características semelhantes às poesias

profanas com estrutura de lamento. "Quando estes lamentos surgiram no meio intelectual, eles ainda traziam todas as marcas de um gênero não teológico de impulso lírico, as marcas de um tipo tradicional de lamento feminino" (DROKE *apud* GOODLAND, 2006, p.34, tradução nossa). Os *planctus* atribuídos à personagem de Maria são considerados como uma importante manifestação do pranto feminino na cultura ocidental.

O papel feminino na expressão das emoções encontra-se presente em toda a literatura clássica. No contexto trágico, heroínas como Elektra e Helena foram as responsáveis por lamentar pelos infortúnios de seus destinos e de suas cidades (ALEXIOU, 2002). Eurípedes é considerado um dos principais poetas gregos no que diz respeito à abertura ao discurso feminino, ao colocar em evidência o choro de heroínas como Écuba e Cassandra, em *As Troianas*:

Na tragédia grega, a maioria das monodias cantadas por personagens individuais eram destinadas às mulheres, sobretudo em Eurípedes, o trágico por excelência de sua morte até a era romântica, onde personagens femininos articulavam emoções (frequentemente em música), com uma clareza que surpreendeu o público da época [...] (HOLFORD-STREVENS, 1999, p. 379, tradução nossa).

Na poesia latina, importantes autores escreveram lamentos femininos, como Catulo, Ovídio e Virgílio. Além do lamento em decorrência de um luto, a temática do pranto tendo como causa o abandono pelo ser amado se tornou frequente na poesia latina, característica que influenciou substancialmente os lamentos do renascimento italiano. No poema 64, em miniatura épica, Catulo insere a personagem Ariana, que posteriormente será imortalizada por Monteverdi, em seu conto sobre *Thetis* e *Peleus*. Segundo Leofranc Holford-Strevens (1999, p.380, tradução nossa): "Foi este poema que estabeleceu, pelo menos no mundo latino, a tradição onde a história de *Arianna* é utilizada como um veículo não da tragédia, mas como um enorme protótipo patético". Ariana, após ser abandonada por Teseu, lamenta a desolação do abandono e clama por vingança, amaldiçoando o amante e sua futura prole (CATULO *apud* THOMSON, 2003, p.157, tradução nossa):

*quae quoniam veare nascuntur pectore
ab imo,
vos nolite pati nostrum vanescere luctum
sed quali solam Theseus me mente
reliquit
tali mente funest seque suosque.*

sendo verdadeiro o que surge das
profundezas de meu peito
meu lamento não será em vão,
e da mesma forma que Teseo em
solidão me abandonou
que este mesmo estado atinja à ele e à
sua família

O *pathos* do abandono oferecido por Catulo influenciou toda uma tradição posterior de lamentos femininos na literatura latina. As reminiscências de Ariana podem ser encontradas nas heroínas de Virgílio e Ovídio. Na *Eneida*, Dido é a heroína que lamenta após ser abandonada por Enéas. A rainha, após perceber o abandono, entra em desespero e esbraveja contra seu amado por este ter despertado o amor para depois abandoná-la. Após uma explosão de raiva, em sentenças calmas e não versificadas (HOLFORD-STREVEN, 1999), lança-se no fogo em nobre suicídio. Já Ovídio dedica uma obra inteira para a lamentação das mulheres. Na *Heroides*, Ariana, Dido e outras personagens, como Safo e Helena, geralmente abandonadas pelo amante, expressam em cartas solitária angústia. A Dido de Ovídio mantém a tópica de pranto e conflito apresentada por Virgílio, apesar de seu discurso ser considerado menos vingativo do que o apresentado na *Eneida* (HOLFORD-STREVEN, 1999).

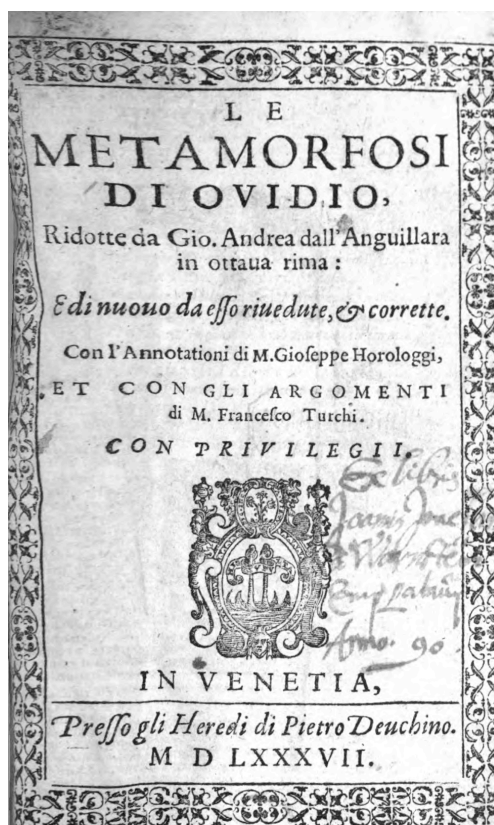
Se pudesses ver a imagem daquela que está te escrevendo! Enquanto escrevo, tenho no regaço a espada troiana. Pelas faces me correm as lágrimas que alcançam a espada desembainhada que, logo, em lugar de lágrimas, será banhada em sangue. Quão bem a meu destino convêm os teus presentes! Constróis meu sepulcro com rapidez. Não é a primeira vez que meu peito é atingido por uma seta. Ele é o alvo preferido do amor cruel (OVÍDIO, 1975, p. 80).

Segundo Leofranc Holford-Stevens (1999), a Ariana apresentada na *Heroides* mostra-se mais teatral que a de Catulo, pois utilizaria de vários aforismos e descrições exageradas sobre o contexto de seu abandono:

Estendo - te a as mãos cansadas de ferir meu peito separado de ti pela imensidão dos mares. Mostro-te tristemente estes cabelos que resistiram ao desespero. Rogo pelas lágrimas que teu crime provocou: "Teseu, faze voltar tua nau; deixa que os ventos contrários a impilam. Se eu morrer antes, pelo menos levarás meus ossos" (OVÍDIO, 1975, p. 100).

Nos séculos XVI e XVII, muitas obras clássicas foram traduzidas e publicadas na Itália. Essas traduções, especialmente das obras de Ovídio e Virgílio, influenciaram muitos poetas da época, como Ludovico Ariosto e Torquato Tasso. Um exemplo é a personagem Olimpia de *Orlando Furioso* (1516) de Ariosto, que apresenta um importante lamento, claramente influenciado pela *Heroides* de Ovídio. Olimpia é abandonada por Bireno de forma muito similar ao conto de Ariana,

sozinha em uma praia cercada por feras. Esta obra de Ariosto influenciou Giovanni Andrea dell'Anguillara em sua famosa tradução da *Metamorfoses* de Ovídio. Em *ottava rima*⁴⁰, a forma poética usada por Ariosto, Anguillara publicou em Veneza seu *Metamorphoses in ottava rima* em 1561. Nesta tradução, o autor realizou mudanças não só na estrutura poética, mas também no conteúdo desta obra. Inseriu sua versão para o lamento de Ariana de Ovídio, apresentando uma personagem muito diferente da ovidiana, mais semelhante à de Catulo (HOLFORD-STREVEENS, 1999). Esse lamento serviu de modelo para Ottavio Rinuccini compor o famoso *Lamento d'Arianna*, musicado por Monteverdi.



Fac-símile 3 - *Le Metamorfosi di Ovidio* de Giovanni Andrea dell'Anguillara, publicado em 1585 em Veneza

Gerusalemme liberata (1581) de Tasso apresenta também a tópica da lamentação feminina com as personagens Armida e Erminia. Esta obra foi fonte de inspiração para o *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), também de Monteverdi, e de várias monodias e madrigais do início do período barroco (BIANCONI, 1996).

Na música, passagens do pranto de Dido da Eneida de Virgílio e textos

⁴⁰ Forma de construção poética na qual as estrofes são formadas por oito versos decassílabos, em que os seis primeiros rimam de forma alternada, e os dois últimos sequencialmente.

baseados nesta obra foram amplamente utilizados em madrigais renascentistas de compositores como Cipriano de Rore, Marbriano de Orto, Josquin des Près e Orlando di Lasso. Apesar do uso de textos de lamentos nos madrigais renascentistas, não houve uma estrutura musical própria e nem similaridades suficientes que os diferenciasssem das outras obras de mesmo estilo. Já na *Seconda Pratica*, principalmente na ópera, o lamento estruturou-se como uma importante convenção musical e dramática. Neste contexto, textos de Ariosto, Tasso e Ovídio serviram de base para madrigais e monodias acompanhadas (BIANCONI, 1996).

O *Lamento d'Arianna* consiste na cena central da personagem principal da ópera *L'Arianna* (1608) de Otavio Rinuccini e Claudio Monteverdi. Juntamente com o libreto de Rinuccini, consiste na única parte desta ópera que sobreviveu até os dias de hoje. Foi composta para o casamento do príncipe Francesco Gonzaga com Margherita di Savoia, realizado em junho de 1608 em Mantua.



Fac-símile 4 - Libreto de *L'Arianna* de Otavio Rinuccini, publicado em Veneza, 1672

O pranto de Ariana, após ser abandonada por Teseu, foi interpretado pela atriz Virginia Andreini, chamada às pressas após a soprano responsável pelo papel ter falecido dias antes da apresentação (FABBRI, 1994). Na estréia, descreve-se que durante a apresentação de Andreini "não houve uma dama sequer que não vertesse

uma 'lagrimazinha' com seu lamento".⁴¹ Esse sucesso gerou inúmeras reapresentações, versões de outros compositores, incluindo o próprio Monteverdi, que republicou essa cena de ópera como um madrigal. *Lasciatemi morire* (Deixe-me morrer) foi considerado como o grande "top hit" da época (FABBRI, 1994; ROSAND, 2007; BIANCONI, 1996). "Uma comparação entre o texto original do *Lamento d'Arianna* (Rinuccini e Monteverdi) com os lamentos contemporâneos revela Arianna como um tipo de protótipo para o gênero como um todo" (BIANCONI, 1996, p.212, tradução nossa).



Fac-símile 5 - *Lasciatemi morire*. Início da melodia da soprano do *Lamento d'Arianna* em forma de madrigal. *Sesto libro de madrigali a cinque voci, con uno dialogo a sette* (1614).

O *Lamento d'Arianna* consiste em um longo solilóquio, marcado pelo *stile recitativo*⁴², e por intenso conteúdo afetivo. Foi considerada pelo próprio Monteverdi como a parte mais importante da ópera⁴³ e coincidentemente a única que conhecemos atualmente. A poesia de Rinuccini é marcada por versificação variada, repetições de palavras e sentenças, sendo que se percebe a influência direta da tradução de Anguillara na personalidade de Arianna. O tratamento único de Monteverdi para a poesia do libreto é a marca principal deste lamento. O compositor obedece à métrica textual, suas acentuações e efeitos retóricos. Sua música funciona a favor do texto e não ao contrário. A poesia de Rinuccini apresenta uma personagem em desespero, com mistura de passagens doces, violentas e tristes.

⁴¹ *non fur pur una dama che non versasse qualche lagrimetta al suo pianto*. Comentário de Frederico Follino (1608), comentador das festividades de Mantua, traduzido por Silvana Scarinci (2008, p. 30).

⁴² Termo utilizado pelos compositores do início do movimento barroco na Itália para uma melodia vocal condizente com a declamação correta do texto poético. Segundo Randel (2003) no *The Harvard dictionary of music*, o estilo recitativo consiste em "um estilo de configuração do texto que imita e enfatiza as inflexões naturais, ritmos e sintaxe da fala. [...] O recitativo tornou-se uma preocupação particular de compositores desde o início do século XVII, em diante" (RANDEL, 2003, p.707, tradução nossa).

⁴³ Em carta para Alessandro Striggio, de 21 de março de 1620, Monteverdi cita o *Lamento d'Arianna*, considerando-o como a "parte mais essencial da ópera": *Mando anco il principio del lamento, qual di gia l'haveno in casa ricopiato sopra altra carta, atio anco intorno a questo si avvantaggia tempo, essendo la piu essenziale parte del opera* (MONTEVERDI, 2001, p. 110, grifo nosso).

Utiliza-se de versos *endecassilabi* e *settenari*⁴⁴ e de acentuações irregulares, que realçam a instabilidade do estado afetivo de *Arianna*. "A acentuação irregular das sílabas e a alternância livre de versos de sete e onze sílabas colaboram para o efeito de um discurso afetivamente conturbado" (SCARINCI, 2008, p. 31). Essas características da poesia podem ser percebidas nas duas primeiras partes do lamento de *Arianna* e em lamentos posteriores, influenciados por esta obra:

<i>Lasciatemi morire,</i>	7	Deixai-me morrer ⁴⁵ ,
<i>Lasciatemi morire;</i>	7	Deixai-me morrer;
<i>E che volete voi che mi conforte</i>	11	E que quereis vós que me console
<i>In così dura sorte,</i>	7	Em tão cruel sorte,
<i>In così gran martire?</i>	7	Em tão grande martírio?
<i>Lasciatemi morire.</i>	7	Deixai-me morrer.
<i>O Teseo, o Teseo mio,</i>	7	Ó, Teseu, ó meu Teseu,
<i>Sì che mio ti vo' dir, che mio pur sei,</i>	11	Pois meu te quero chamar, pois meu ainda és,
<i>Benchè t'involi, ah! crude! a gli occhi miei.</i>	11	Apesar de fugires, ai, cruel! aos olhos meus.
<i>Volgiti, Teseo mio,</i>	7	Retorna, Teseu meu,
<i>Volgiti, Teseo, oh Dio!</i>	7	Retorna, Teseu, ó Deus!
<i>Volgiti indietro a rimirar colei</i>	11	Volta atrás a olhar aquela
<i>Che lasciato ha per te la patria e il regno,</i>	11	Que deixou por ti a pátria e o reino,
<i>E in queste arene ancora,</i>	7	E nestas areias ainda,
<i>Cibo di fiere dispietate e crude,</i>	11	Presa de feras impiedosas e cruéis,
<i>Lascerà l'ossa ignude.</i>	7	Deixará os ossos desnudos.

Essa mesma versificação pode ser encontrada no lamento *Apresso ai molli argento* (1659) de Barbara Strozzi e poema de Giovanni Pietro Monesi, como demonstra o trecho a seguir:

<i>Apresso ai molli argenti</i>	7
<i>d'un rivo mormorante</i>	7
<i>sedeo Fileno amante</i>	7
<i>per accordar con l'onde i suoi lamenti</i>	11
<i>allor ch'in sen nutriva</i>	7
<i>per lontana beltà fiamme cocenti.</i>	11
<i>Ond'ei, dal duolo oppresso,</i>	7
<i>sospirava, piangeva, indi s'udiva</i>	11
<i>gridar contro la sorte;</i>	7
<i>e solo egli chiedea,</i>	7
<i>per dar fine al suo mal, pietade a morte.</i>	11

⁴⁴ Em Português: versos hendecassílabos, onze sílabas, e heptassílabos, sete sílabas. Esse esquema era o principal adotado na poesia italiana deste período.

⁴⁵ À direita encontram-se o número de sílabas de cada verso, como proposto por Silvana Scarinci (2008). Todas as traduções do *Lamento d'Arianna* foram retiradas da monografia de Ariadne Melchiorretto (2011) "Transcrição, tradução e análise dos libretos das óperas *L'Arianna* (1608) de Claudio Monteverdi e *Ottavio Rinuccini e Ariane et Bachus* (1696) de Marin Marais e Saint-Jean".

La - gri - ma - te oc-chi miei sos-pi - ra af-fli-to co-re af-fli-to co-re,

la - gri - ma - te oc-chi miei sos-pi - ra af-fli-to co-re

Exemplo 3 - *Lagrimate occhi miei* (1618) madrigal de Sigismondo d'India, poesia de Giovanni Cosimo Villifranchi. Apresenta as mesmas notas do início da melodia de Ariana, sendo que depois repete o esquema melódico em Si m (Kühl, 1992).

Fonte: KÜHL (1992)

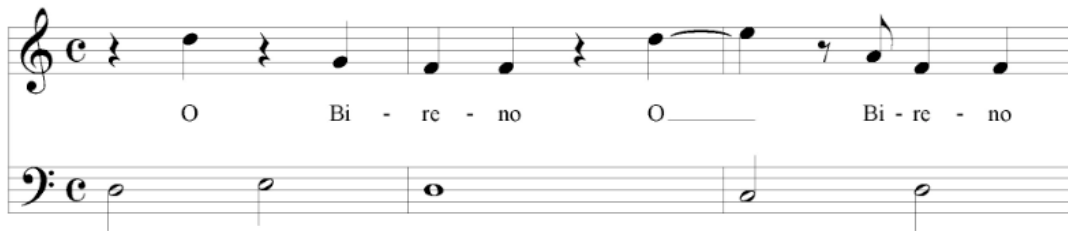
A repetição do nome daquele que a abandonou – *O Teseo, o Teseo mio* – recebe de Monteverdi salto descendente de terça, enfatizando o efeito retórico da exclamação *O*. A repetição da sentença, uma terça acima e com pontuação na palavra *Teseo* acentua o chamado de Ariana:

O Te - seo, o Te - seo mi - o, Si

Exemplo 4 - Ariana clama pelo retorno de Teseu na segunda parte do *Lamento d'Arianna*.

Paulo Kühl (1992) chama a atenção para o fato de que o chamado por aquele que causou a dor, com tratamento musical semelhante ao utilizado por Monteverdi, pode ser encontrado em muitos lamentos da época. Sigismondo D'India apresenta vários lamentos com essa característica de repetição e de exclamação seguida de intervalo descendente:

(1)



(2)



Exemplo 5 - Lamento de Olimpia e Lamento de Didone, respectivamente, do compositor Sigismondo D'India, do quinto livro de *Le musiche a una e due voci* (1624).
Fonte: KÜHL (1992)

Além dos recursos fornecidos por *Arianna*, inúmeros além dos citados aqui, outra obra de Monteverdi influenciou de forma decisiva os lamentos do século XVII. O madrigal *Lamento della Ninfa* (1638) encontra-se no oitavo livro de madrigais de Monteverdi, e, entre outras obras, como *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, inaugura o uso do *stile rappresentativo*⁴⁷ em madrigais.

Os preceitos do *stile rappresentativo* tornaram possível a maioria das formas musicais que temos ainda hoje: não somente os gêneros dramáticos da ópera, do oratório e da cantata, como também a música instrumental, que é fruto dos códigos de tonalidade e semiótica nascidos no século XVII (ROSAND, 2007, p.103, tradução nossa).

Considerada como “uma das melhores, mais influente, e mais famosa de todas as obras de Monteverdi” (TOMLINSON, 1990, p.203, tradução nossa), esta obra abarca de forma única toda a linguagem do compositor, suas inovações e suas contribuições para os diversos gêneros criados no período barroco. No *Lamento della Ninfa* a estrutura poética é simples, em forma de *canzonetta*, e a composição não foi uma construção conjunta com o libretista, como em *L'Arianna* (BIANCONI,

⁴⁷ Termo utilizado no início do movimento florentino para o estilo musical voltado à expressão dramática do texto poético. Como afirma Tim Carter (2005, p. 190, tradução nossa), o *stile rappresentativo* “se refere à música para teatro, música em um estilo recitativo, ou a música que representa um texto de uma forma particularmente dramática ou emocional”.

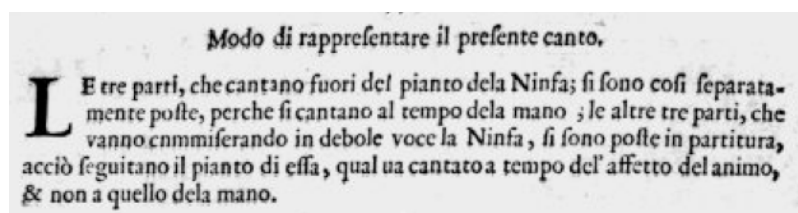
1996). A característica regular da poesia de Rinuccini permitiu que Monteverdi utilizasse um artifício que já podia ser encontrado em algumas monodias no século XVII: o baixo ostinato em tetracorde descendente menor. No *Lamento della Ninfa*, Monteverdi usa esse baixo em La menor.

Exemplo 7 - Início do *Lamento della Ninfa*. Baixo ostinato em tetracorde descendente menor, coro masculino e Ninfa na voz superior

Em seu artigo *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, Ellen Rosand (1979) afirma que essa configuração musical passou a identificar musicalmente o lamento somente após a publicação da obra de Monteverdi:

Explorando as possibilidades de oposição entre a voz e a linha do baixo, a configuração de Monteverdi do *Lamento della Ninfa* iluminou as implicações expressivas do padrão do tetracorde descendente e demonstrou sua aplicabilidade na associação deste com o lamento (ROSAND, 2007, p. 370, tradução nossa).

Monteverdi instrui que a Ninfa, em sua parte central (o lamento), deve cantar e representar no "tempo do afeto da alma, e não naquele da mão":



Fac-símile 6 - Indicação de Monteverdi sobre a performance do *Lamento della Ninfa* (1638)⁴⁸

⁴⁸ *Modo di rappresentare il presente canto. Le tre parti, che cantano fuori del pianto de la Ninfa, si sono così separatamente poste, perchè si cantano al tempo de la mano; le altre tre parti che vanno*

A Ninfa canta conforme o afeto, seu tempo não é regular como “o da mão”.⁴⁹ Na linha da soprano há constantes dissonâncias, resoluções tardias de cadências, suspensões e sobreposições de frases (ROSAND, 1979; MCCLARY, 1991). Outro fator importante é que esse lamento faz parte de um contexto maior. A Ninfa tem sua história narrada anteriormente pelo coro de pastores, que introduzem os acontecimentos e o estado afetivo da personagem: “Seu rosto pálido transparece a sua dor...”.⁵⁰ Esse mesmo coro comenta sobre a Ninfa no meio do lamento: “Pobrezinha, Ah não mais poderá sofrer tamanho desprezo”.⁵¹ As intervenções regulares das vozes masculinas, no *tempo della mano*, auxiliam nessa contraposição entre a regularidade do baixo ostinato e a irregularidade da voz.

O *Lamento della Ninfa* forneceu um padrão musical que tornou o lamento reconhecido, sem necessariamente estar ligado a uma poesia de intenso conteúdo afetivo como a de *Arianna*. O baixo ostinato em tetracorde descendente menor foi amplamente utilizado nos lamentos posteriores. Apesar de consistir em uma sequência de tríades simples, resulta em um efeito de grande impacto afetivo, principalmente pela repetição do ostinato. A realização padrão deste baixo consiste em acordes menores com sexta, sendo o último acorde maior⁵²:

(i)	(v6)	(iv7)	-	(6)	(V)
-----	------	-------	---	-----	-----

Exemplo 6 - Realização padrão do baixo do *Lamento della Ninfa*

Compositores como Barbara Strozzi, Luigi Rossi, Giovanni Sances e Francesco Cavalli utilizaram esse baixo em seus lamentos, em outras tonalidades, mas com mesma sequência de acordes e em compasso ternário:

commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, acciò seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo del'affetto del animo, e non a quello de la mano.

⁴⁹ Associao esta diferença entre o tempo do afeto e o tempo da mão com a visão clássica de contraposição entre as paixões, tidas como irracionais, e a razão.

⁵⁰ *Sul pallidetto volto scorgease il suo dolor (...)*

⁵¹ *Miserella, ah più no, tanto gel soffrir non può.*

⁵² No século XVII o conceito de harmonia ainda não havia sido estabelecido. Na linguagem harmônica pós Rameau, esse baixo consistiria em: i - v 6 – iv 7- 6 - V.



Exemplo 8 - *L'Eraclito amoroso* (1651), lamento de Barbara Strozzi. Após um pequeno momento recitativo tem início o baixo ostinato em tetracorde descendente, em Mi menor.

Exemplo 9 - *Mio Ben*, lamento da personagem Euridice da ópera *Orfeo* (1647) de Luigi Rossi. Mesmo padrão do baixo da ninfa, em Ré menor.

O "modelo" recitativo oferecido por *Arianna* e o arioso baseado no *Lamento della Ninfa* podem ser encontrados juntos em diversos lamentos. Nos lamentos com esta configuração, a regularidade do baixo ostinato tinha seu caráter afetivo acentuado pelo contraste com os momentos recitativos irregulares, funcionando muitas vezes como refrão. Lamentos com este formato tornaram-se muito comuns no ápice do desenvolvimento desta convenção, principalmente em Veneza. Os dois lamentos de Monteverdi inspiraram e forneceram não só os padrões estruturais do lamento musical. Eles consolidaram a antiga associação da mulher com a tristeza e com o abandono. Apesar da presença de lamentos masculinos nesse período, não há comparação com o número de lamentos de personagens mulheres. Monteverdi influenciou também o *pathos* do lamento e os recursos musicais para expressá-lo. Uma tristeza fora do padrão, excessiva e obsessiva, transmitida tanto pela irregularidade da poesia como pela obstinação do baixo e sua peculiar relação com a melodia da voz (MCCLARY, 1991; ROSAND, 2007; SCARINCI, 2008). A partir da metade do século XVII, o lamento se consolidou como uma das principais convenções operísticas (ROSAND, 2007).

Aparentemente, todos sabiam o que era um lamento. Sempre uma resposta a um amor não correspondido, mesmo se a causa fosse a morte ou a infidelidade, um lamento poderia ocorrer em qualquer parte da ópera. Normalmente as óperas continham vários lamentos, destinados a diferentes personagens, distribuídos livremente pelos três atos, apesar de um ser invariavelmente destinado ao protagonista, para ser cantado no momento culminante um pouco antes do desenlace. Como o *lamento de Arianna*, a maioria dos lamentos operísticos eram muito mais do que números individuais; eles geralmente compunham cenas inteiras onde o protagonista confrontava tanto o desafio do drama como a audiência com todo seu poder musical e dramático (ROSAND, 2007, p. 363, tradução nossa).

O contexto operístico de Veneza utilizou-se da força afetiva desta convenção, tornando-a elemento central da maioria das obras. Na ópera veneziana do século XVII, o lamento desenvolveu todos esses aspectos abordados de forma mais explícita e com mudanças significativas, que perduraram até a primazia da *aria da capo* no final dos Seiscentos.

2.4 Os Lamentos femininos em Veneza

Como foi mostrado anteriormente, na ópera veneziana o lamento fez-se presente em praticamente todas as obras. O sucesso do *Lamento d'Arianna* na Itália tornou essa convenção um dos momentos mais esperados pelo público veneziano. O contexto da ópera pública requeria constantes inovações para atender à grande demanda daqueles que produziam, fiscalizavam, lucravam e principalmente compravam esse entretenimento. As convenções ofereciam o reconhecimento do público, e as modificações sobre essas formas já conhecidas possibilitavam a *meraviglia*⁵³ do inesperado, um dos recursos mais utilizados no período com o intuito de entreter e comover.

Os lamentos em Veneza acompanhavam os modelos fornecidos por Monteverdi (ROSAND, 2007). Apareciam em vários contextos, tanto para personagens femininos como masculinos, mas, em sua maioria, eram destinados às mulheres, tendo como principais temas o abandono pelo ser amado, a traição ou a morte. Os textos geralmente eram formados por versos *endecassilabi* e *settenari*, apesar de ser também comum a utilização de outros versos ímpares, como os de cinco e de nove sílabas. Outra característica presente em muitos lamentos era a alternância de momentos recitativos com momentos ariosos com o baixo ostinato

⁵³ Conceito baseado na poesia de Marino, que consistia na inserção de um elemento surpresa ou contrastante. O objetivo era causar a *meraviglia*, a maravilha (TOMLINSON, 1990; SCARINCI, 2008).

baseado no tetracorde descendente menor. Um ponto que não deve ser esquecido é o de que o *Lamento della Ninfa* e outros lamentos das últimas óperas de Monteverdi foram criados em Veneza. A influência deste compositor fez-se presente em todo meio musical da *Serenissima*.



Fac-símile 7 - Publicação do *Lamento d'Arianna* em Veneza, 1623

Nos lamentos operísticos venezianos de Monteverdi observa-se mesmo padrão recitativo apresentado em *Arianna*. Geralmente eram destinados às rainhas abandonadas, como Penélope da ópera *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (1641) e Ottavia da ópera *L'Incoronazione di Poppea* (1642). Apesar da presença de Monteverdi em Veneza, seus lamentos operísticos continuaram muito semelhantes aos de Ariana. O lamento tipicamente "veneziano" se desenvolveu com outros compositores, principalmente com Francesco Cavalli.

Um dos primeiros lamentos encontrados na ópera pública veneziana refere-se ao lamento de Deidâmia, da ópera *La Finta Pazza* (1641) de Giulio Strozzi e Francesco Saccati. Neste, observa-se o uso da versificação padrão baseada em *Arianna*, como demonstra o trecho a seguir:

<i>Ardisci, animo, ardisci;</i>	<i>Encorage-se, alma minha, encorage-se;</i>	7
<i>osa, mio cor, che temi?</i>	<i>Ouses, meu coração, o que temes?</i>	7
<i>Temi quel che di grande e</i>	<i>Temes aquilo que de tão grande e</i>	11
<i>d'impensato,</i>	<i>impensado</i>	

<i>ne' tuoi perigli estremi,</i>	<i>em teu extremo perigo</i>	7
<i>ti suggerisce un consiglier fidato?</i>	<i>te sugere um conselheiro confiável?</i>	11
<i>S'il precipizio miri,</i>	<i>Se observas o precipício</i>	7
<i>se la ruina aspetti,</i>	<i>se a ruína esperas,</i>	7
<i>sgombra, sgombra i rispetti,</i>	<i>bane, bane todo o respeito</i>	7
<i>adempì i tuo' desiri;</i>	<i>satisfaz os teus desejos.</i>	7
<i>vergogna non t'arresti</i>	<i>a vergonha não te impedirá</i>	7
<i>troppo udisti, e vedesti.</i>	<i>muito ouviste e viste.</i>	7
<i>Su, su senno ingegnoso,</i>	<i>Vem, vem espírito sagaz,</i>	7
<i>rendimi il caro sposo.</i>	<i>Traz de volta meu amado esposo.</i>	7

O compositor alterna momentos recitativos com o refrão (*Sù, sù senno ingegnoso...*) em baixo ostinato em tetracorde descendente menor e tempo ternário:

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a basso ostinato accompaniment (bass clef). The key signature is one flat (F minor). The tempo is 3/8.

System 1: The vocal line begins with a recitative-like melody. The lyrics are: "A-dem-pi i tuoi de - si-ri Ver-go-gna non t'ar - res-ti, Trop-po u-dis - ti, trop-po u". The basso ostinato plays a descending tetrachord: F4, E4, D4, C4.

System 2: The vocal line continues with a more melodic passage. The lyrics are: "dis-ti e ve-des - ti Sù, sù sen-no in-ge - gno - so, Ren - di - mi,". The basso ostinato continues with the same descending tetrachord.

System 3: The vocal line features a long note, emphasizing the word "so". The lyrics are: "ren - di-mi il ca - ro spo - so ren - di - mi il". The basso ostinato continues with the same descending tetrachord.

System 4: The vocal line concludes with a final phrase. The lyrics are: "ca - ro, il ca - ro spo - so". The basso ostinato continues with the same descending tetrachord.

Exemplo 10 - Final do Lamento de Deidâmia. Alternância entre momentos recitativos e retorno do refrão com acompanhamento do baixo ostinato em Fá menor

Este lamento antecede a cena de loucura fingida de Deidâmia. Consiste no momento em que a personagem toma conhecimento de que seu amado Aquiles irá

abandoná-la para lutar pela Grécia em Tróia. O refrão acentua o medo do abandono futuro, em um pedido de retorno insistente e triste.

Francesco Cavalli é considerado o principal compositor de lamentos operísticos da Veneza seiscentista (ROSAND, 1997). Sua intensa produção e sua habilidade de inovar contribuíram para importantes mudanças desta convenção na ópera veneziana:

Os dois lamentos de Monteverdi podem ter definido os limites estilísticos da convenção, mas foram as repetições de Cavalli, e sua contínua exploração, extensão, e refinamento dessa definição ao longo de sua carreira de 25 anos que garantiu o permanente status do lamento na ópera. A inclinação natural de Cavalli em direção a variar as implicações do tetracorde, tanto no recitativo como na ária, manteve viva a convenção como um momento climático que a audiência antecipava. Essa antecipação do público era recompensada não por algo cansativo e repetitivo, mas por algo sempre novo (ROSAND, 2007, p. 378, tradução nossa).

Os lamentos de Cavalli eram marcados por recitativos em versos ímpares, tempo lento, e com passagens ou refrãos em compasso ternário, baixo ostinato e acompanhamento de cordas (ROSAND, 1979). A presença de cordas associada ao baixo ostinato, foi um dos recursos utilizados pelo compositor que mais influenciou os lamentos operísticos posteriores⁵⁴ (ROSAND 2007). Os primeiros lamentos de Cavalli eram geralmente formados por longos recitativos, acompanhando a tradição de *Arianna*. No trecho a seguir, do lamento da personagem Teti da primeira ópera do compositor, *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639) com libreto de Orazio Persiani, percebe-se o uso de mesmo padrão utilizado por Rinuccini e Monteverdi, formado por versos *endecassilabi* e *settenari*:

<i>Pure orecchi sentiste, occhi vedeste,</i>	11
<i>Quel che mirare, & ascoltar mi calse,</i>	11
<i>Tetide or più non lice,</i>	7
<i>Al tuo buon genitore,</i>	7
<i>Negar credenza, & adular te stessa,</i>	11
<i>Il tuo Consorte infido,</i>	7
<i>Quel che per nume adori,</i>	7
<i>D'altra Amante gioisce,</i>	7
<i>E tū gelosa ti distruggi, e mori!</i>	11

⁵⁴ Segundo Ellen Rosand (2007, p.377, tradução nossa) a presença de acompanhamento de cordas em lamentos pode ser também atribuída à Ariana: "Acompanhamento de cordas, de fato, tem uma particular associação com o lamento desde *Arianna* [...] De acordo com a descrição de Follino, o *Lamento d'Arianna* era acompanhado por violas e violinos (*viole e violini*)".

Uma característica do *Lamento d'Arianna* amplamente utilizada nos lamentos venezianos, principalmente nos de Cavalli, foram notas repetidas em colcheias ou semicolcheias nos momentos de raiva e descontrole afetivo. Segundo Ellen Rosand (2007) e Silvana Scarinci (2008), esse efeito será nomeado e estruturado por Monteverdi, anos depois da estréia de *L'Arianna*, como *stile concitato*.⁵⁵ "[...] o recitativo em *stile concitato* - uma técnica familiar desde os lamentos de Arianna e Deidâmia⁵⁶ de Sacrati" (ROSAND, 2007, p. 374, tradução nossa).

Exemplo 11 - Passagem do *Lamento d'Arianna* em que a personagem enfurece-se com sua situação. Notas repetidas em semínima e colcheia a partir da passagem "Son queste le corone..."⁵⁷

No lamento de Teti, a seguinte passagem recebe de Cavalli o mesmo artifício usado por Monteverdi no momento em que Arianna fala de seu desespero e de seu

⁵⁵ Monteverdi nomeia e define o *stile concitato* no prefácio de seu oitavo livro de madrigais: *Madrigali guerrieri e amorosi* (1638).

⁵⁶ No lamento de Deidâmia, comentado anteriormente, não há a presença deste padrão. Acredito que Rosand esteja se referindo a uma passagem lamentosa no meio da cena de loucura desta personagem, em que há um momento *concitato*. Outra possibilidade é que se refira a outro lamento de Deidâmia que não foi publicado, mas consta no libreto. A partitura desta obra infelizmente ainda não foi totalmente divulgada, mas Ellen Rosand teve acesso a ela.

⁵⁷ "São estas as coroas com as quais me adorno o cabelo? São estes os cetros, estas as jóias e o ouro: Deixar-me abandonada à fera que me destroça e me devora?"

abandono em meio às feras. No texto, a personagem Teti alucina com seres mitológicos e relata seu medo, marcado pelo uso de *versi sdruciolli*⁵⁸:

*Mà qual furia d'Averno ora inabissami!
Qual tormento d'abisso ora imperversami!
Qual fierezza m'inaspera, e m'invipera!
Sento intorno al mio cor serpenti,
& aspidi!
A stracciarmi, a sbranarmi, aprir
le fauci.
Oimé veggio cento Idre, e cento
Cerberi,
Pietà, misericordia o monstri indomiti*

Mas a fúria de Averno agora me engole!
O tormento abismal agora me assola!
Que selvageria me envenena, e me enfurece!
Sinto em torno de meu coração serpentes e
víboras!
Rasgando-me, devorando-me, abrem suas
mandíbulas.
Ai de mim, eu vejo uma centena de Hydras,
cem Cérberos!
Piedade, misericórdia ó monstros indomáveis

Ma qual fu-ria d'A-ver-no, o-ra i-nà - bis - sa - mi! Qual tor-men-to d'a - bis-so, o-ra im-per-ver - sa - mi!

Qual fie-rez-za m'i-na-spe-ra, e m'in - vi-pe-ra! Sen-to in-tor-no al mio cor ser-pen-ti, et a - spi-di A strac-

ciar-mi a sbra-nar-mi a-prir le fau-ci Ohi-me, veg-gio cen-to I-dre, e cen-to Cer-be-ri Pie-tà,

Exemplo 12 - Lamento de Teti, passagem onde o desespero da personagem é retratado musicalmente por notas repetidas, recurso semelhante ao utilizado por Monteverdi em *L'Arianna*

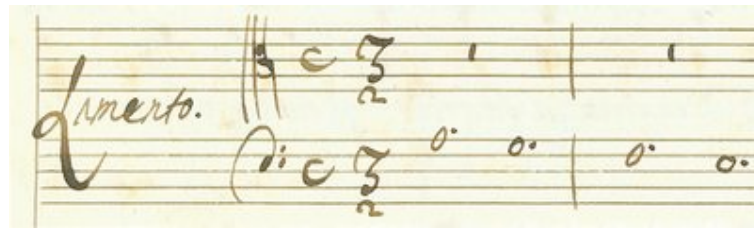
Em lamentos posteriores, o *stile concitato*⁵⁹, já consolidado no meio musical após a publicação de Monteverdi de seu Oitavo livro de madrigais (1638), aparece em

⁵⁸ Versos proparoxítonos, acentuação na antepenúltima sílaba, associados a cenas de invocação.

⁵⁹ Sobre o *stile concitato* de Monteverdi na obra *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, ver capítulo 4, p.107.

muitas obras de Cavalli de forma mais clara. Um exemplo é o lamento de Doriclea (1645), onde o *stile concitato* aparece também no acompanhamento de cordas⁶⁰.

Outra importante contribuição de Cavalli foi a consolidação do padrão do baixo ostinato em tetracorde descendente menor na convenção do lamento. Um importante exemplo é o lamento de Apollo da ópera *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1640), que apresenta o mesmo baixo do *Lamento della Ninfa* de Monteverdi:



Fac-símile 8 - Início do lamento de Apollo, da ópera *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1640)

Além do uso do padrão consolidado por Monteverdi, Cavalli expandiu as possibilidades deste baixo. Realizou diversas experimentações, com mudanças rítmicas e melódicas:

Example 82. Table of tetrachord basses in laments of Francesco Cavalli

(a)
Inverted: *Hipermestra* (1658) 3.11

(b)
Chromatic: *Egisto* (1643) 2.6

(c)
Arpeggiated: *Eliogabalo* (1667) 1.16

(d)
Embellished and extended: *Ormindo* (1644) 3.11

(e)
Embellished, then inverted: *Statira* (1655) 3.4

Exemplo 13 - Ellen Rosand resume os diversos tratamentos do compositor no baixo em tetracorde menor de seus lamentos
Fonte: ROSAND (2007, p. 649)

Segundo Ellen Rosand, foi essa constante inovação de Cavalli sobre este padrão que manteve esta configuração por tanto tempo associada ao lamento, e

⁶⁰ O *stile concitato* de Doriclea será tratado no capítulo 5, p.138.

posteriormente, ao afeto da tristeza. O baixo ostinato em tetracorde descendente menor pode ser encontrado em Purcell, Handel e Bach (ROSAND, 2007). O peculiar manejo de Francesco Cavalli sobre este baixo acentuava as características afetivas do lamento, importantíssimas para o contexto operístico da época. Em Veneza o *pathos* dessa convenção, já fornecido anteriormente por Monteverdi, estabilizou-se como um momento ligado à tristeza, a afetos contrastantes e à obsessão, principalmente pelas inovações de Cavalli.

A imprevisibilidade das frases expandidas da linha vocal combinado com o inesperado e gradual início do ostinato, criavam um senso de instabilidade bem adequado à lamentação. Além disso, ao invés de sacrificar o efeito natural do ostinato, seu abandono intensificava o efeito de seu retorno no início de cada estrofe, um retorno que enfatizava sua obsessão emblemática: estava sempre lá e não podia ser esquecido. Por esse tratamento do tetracorde, Cavalli conseguiu criar alta expressividade nas estrofes (ROSAND, 2007, p. 371, tradução nossa).

3. A MELANCOLIA NO SÉCULO XVII

*Quando o medo ou a tristeza persistem por muito tempo,
trata-se de melancolia.*
Hipócrates

O conceito de melancolia no século XVII tem suas raízes na Antiguidade clássica. Hipócrates, ao descrever o funcionamento do corpo humano através da combinação dos humores, definiu o excesso de bile negra (*atra bilis*) como *melancholia*, caracterizada por excesso de tristeza e medo. Importantes autores clássicos, como Aristóteles e Galeno, perpetuaram a teoria hipocrática na cultura ocidental. A melancolia ganhou diversas explicações e definições, de patologia a elemento necessário para a criatividade. No século XVII, o conceito de melancolia estava ligado à tradição da teoria dos quatro humores e aos crescentes estudos sobre a loucura. Foi tema de inúmeros tratados, como *De la maladie d'amour ou melancholie erotique* (1623) de Jaques Ferrand, *The Anathomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton e *De melancholia tractatus* (1620) de Ercole Sassonia. A melancolia consiste em um campo muito amplo, com muitas fontes e diversas possibilidades de estudo. Neste capítulo, serão abordados apenas os momentos do desenvolvimento deste conceito que se relacionem com sua concepção durante o século XVII.

3.1 A melancolia e a loucura.

Na Grécia Antiga a bile (cholé, χολή) negra (mélas, μέλας) recebia o nome de *melancholía* (μελαγχολία). Dentro da teoria humoral, a bile negra, a bile amarela, o sangue e a fleuma constituíam os quatro humores, responsáveis pelo funcionamento corporal. Esta concepção foi desenvolvida principalmente por Hipócrates, considerado o pai da medicina clássica. Para ele, o funcionamento saudável do corpo era determinado por estes humores, localizados em lugares próprios e equilibrados tanto em suas quantidades como qualidades, quente-frio/úmido-seco. A concepção hipocrática sobre o funcionamento humoral encontra-se no *Corpus Hippocraticum*, datado aproximadamente do século IV a.C.

O corpo do homem tem dentro dele sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra. Eles constituem a natureza desse corpo e por eles surge a dor ou a saúde. Ocorre a saúde mais perfeita quando esses elementos estão em

proporções corretas um para com o outro e em relação à composição, poder e quantidade, e quando eles estão perfeitamente misturados. Sente-se dor quando um desses elementos está em falta ou excesso, ou se isola no corpo sem se compor com todos os outros [sic] (HIPÓCRATES *apud* MARTINS; SILVA; MUTARELLI, 2008, p.11).

Essa teoria foi desenvolvida por inúmeros teóricos durante a Antiguidade, Idade Média e Renascimento, e influenciou a medicina ocidental até meados do século XVIII.

Durante a Antiguidade, o termo humor referia-se às substâncias líquidas e não a características subjetivas,⁶¹ como acontece atualmente.

A conotação original da palavra “humor”, durante a Antigüidade greco-romana, era de alguma coisa úmida, relacionada a um líquido ou fluido. A palavra latina “humore” significa bebida, líquido corporal ou líquido de qualquer espécie. Gradualmente a palavra “humor” passou a indicar uma disposição de espírito, determinada a partir da distribuição e quantidade dos humores do corpo humano. Uma pessoa bem humorada seria aquela que tivesse bons humores (bons líquidos) em seu interior (MARTINS; SILVA; MUTARELLI, 2008, p. 10).

Cada humor tinha uma correlação com as estações do ano e com certas qualidades físicas, como mostra o esquema desenvolvido por Klibansky, Panofsky e Saxl (1979, p.10), baseado no início da teoria humoral na Grécia Antiga:

Humor	Estação	Qualidades
Sangue	Primavera	Quente e Úmido
Bile amarela	Verão	Quente e Seco
Bile negra	Outono	Frio e Seco
Fleuma	Inverno	Frio e Úmido

Na medicina hipocrática, o desequilíbrio dos humores era considerado a causa das patologias. Após Hipócrates, os termos “colérico”, “fleumático”, “sanguíneo” e “melancólico” passaram a descrever a predominância de um tipo de humor. “Eles poderiam denotar tanto estados patológicos como predisposições constitucionais” (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1979, p. 12, tradução nossa).

⁶¹ O termo subjetivo aqui empregado se refere às questões referentes ao nível psicológico. Segundo o Dicionário Técnico de Psicologia de Álvaro Cabral e Eva Nick (2001, p. 320): “SUBJETIVO: O que somente existe em virtude de uma experiência psíquica ou mental da pessoa ou *sujeito*. O que é intrinsecamente inacessível à observação de mais de uma pessoa e caracteriza, portanto, a experiência exclusiva de uma pessoa. *Subjetivo* e *sujeito* são antônimos de *objetivo* e *objeto*”.

Muitos autores clássicos elaboraram a teoria humoral e o conceito de melancolia, como Aristóteles, Rufus de Éfeso⁶² e Claudio Galeno. No *Problema XXX* atribuído a Aristóteles, a melancolia é considerada como um tipo de personalidade natural. "Poder-se-ia dizer que a melancolia não se limita às doenças da melancolia, ou seja, da bÍlis negra. É essencial, a propósito de nosso autor, notar, como diz a conclusão, que o melancólico o é por natureza, não por doença" (ARISTÓTELES *apud* PIGEAUD, 1998, p.40, tradução nossa). Para o filósofo, esta seria uma condição essencial para a genialidade:⁶³ "Por que todos os homens que foram excepcionais no que concerne à filosofia, à política, à poesia ou às artes aparecem como seres melancólicos, ao ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bÍlis negra [...]?" (ARISTÓTELES *apud* ALMEIDA; MOURA, 1997, p.23). Esse texto foi de grande importância no desenvolvimento do conceito de melancolia no ocidente. A partir de Aristóteles, a melancolia passou a ser abordada não só como uma patologia causada exclusivamente por um desequilíbrio corporal. Além de associá-la com a criatividade, o autor também chama a atenção para a relação da melancolia com o ambiente, ao afirmar que esta poderia ter também uma causa externa, como por exemplo, a reclusão e o excesso de estudo.

Uma figura central no estabelecimento da teoria humoral no pensamento ocidental foi Claudio Galeno (129-199). Este médico retomou Hipócrates, ampliando e estruturando o que se tornou a principal base das teorias médicas posteriores. Associou várias doenças e estados psíquicos a determinadas combinações de humor:

⁶² Médico viveu aproximadamente no período de (97 D.C - 117 D.C). Seu tratado, dedicado inteiramente à melancolia, foi perdido em sua versão original grega, mas trechos em árabe, grego e latim sobreviveram. Influenciou importantes autores da tradição dos estudos da melancolia no ocidente, como Galeno, Avicenna e Constantinus Africanus.

⁶³ "O termo "gênio" é aqui utilizado não como um conceito atual que herdamos do Romantismo. Na tradição platônica, poetas e músicos eram inspirados divinamente, como se fossem incutidos pelo influxo divino, possuídos pelo arrebatamento ou frenesi poético. Os antigos romanos chamariam de gênio aos espíritos que causavam inspiração e permitiam aos poetas a comunicação desta "voz divina" aos homens comuns. No Renascimento, a inspiração passou a ser ligada a Deus e não mais às musas ou algum deus pagão, e, assim, muitos artistas passaram a receber o título de 'divinos' (como Michelangelo ou Monteverdi). O artista passou então a receber um atributo outrora apenas divino, o de criador. Imbuído de "genialidade", era visto também como um ser dotado de pensamentos excêntricos, fora da normalidade, um pouco louco" (SCARINCI, 2012, não publicado). Sobre a associação entre a personalidade de artistas com a loucura e a melancolia ver: *Born under Saturn: the character and conduct of artists* de Margot e Rudolf Wittkower (2007).

Após numerosas pesquisas, eu não descobri porque quando a bile amarela se acumula no cérebro, somos acometidos de delírio, nem, no caso da bile negra, sofremos de melancolia, nem ainda porque a fleuma e as substâncias refrigerantes em geral provocam a letargia que desencadeia a perda da memória e da inteligência (GALENO *apud* SILVA, 2008, p. 288).

Em *De temperamentis*, Galeno classificou os diversos tipos de temperamentos dos humores e os associou às formas específicas de funcionamento corporal e comportamental. Dentre eles, o temperamento melancólico consistiria na predominância da bile negra, e era caracterizado por tristeza e temor (MARTINS; SILVA; MUTARELLI, 2008). Segundo Galeno: "Hipócrates estava certo em reunir todos os sintomas da melancolia nestes dois: medo e tristeza" (GALENO *apud* KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 1979, p.15, tradução nossa). Além disso, a relação entre a bile negra e os outros humores poderia caracterizar melancolias mais "fleumáticas", ou "coléricas".

Por que é que algumas pessoas são amáveis e riem e brincam, outros são rabugentos, mal-humorados e deprimidos, alguns são irritáveis, violentos e inclinados a ataques de raiva, enquanto outros são indolentes, indecisos e tímidos? A causa reside nos quatro humores. Para aqueles regidos pelo mais puro sangue (...) são agradáveis, riem, brincam e tem corpos rosados e com cor; os regidos pela bile amarela são irritáveis, violentos, impertinentes, e tem corpos equilibrados e amarelados; aqueles regidos pela bile negra são indolentes, tímidos, doentes, e, com relação ao corpo, morenos e de cabelos pretos; mas os que são governados pela fleuma são tristes, esquecidos, e, no que diz respeito ao corpo, muito pálidos (GALENO *apud* KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL, 1979, p. 59, tradução nossa).

Como já foi dito anteriormente, os humores corporais, desde o princípio da medicina hipocrática, receberam o foco para as explicações sobre as patologias. A tradição galeno-hipocrática estabeleceu a melancolia como uma doença causada por um desequilíbrio corporal, apesar da corrente aristotélica que atribuía também causas externas a essa predominância de bile negra no corpo. Neste período, havia um debate entre os filósofos e os médicos acerca da relação corpo/alma. Em geral, eram tratadas como instâncias separadas, mas coexistentes e partes de um todo. Platão concebia a alma (*psykhè*) como uma entidade diferente do corpo, aprisionada por este, ou seja, suscetível à suas condições. Para este filósofo, a alma era passível de adoecer, pois estava ligada à fragilidade corporal. As "doenças da alma" afetavam o pensamento, as paixões e as virtudes humanas. Platão categorizou essas patologias como loucura (*manía*) e ignorância (*amanthía*) (FRIAS, 2004). A filosofia platônica concebia também a existência de uma loucura divina. Os delírios

fariam parte de uma parcela de indivíduos portadores do dom da comunicação com os deuses.

Filósofos como Sócrates e Platão ressaltaram a existência de uma forma de loucura tida como divina e, inclusive, utilizavam a mesma palavra (*manikê*) para designar tanto o “divinatório” como o “delirante”. Era através do delírio que alguns privilegiados podiam ter acesso a verdades divinas. Isso não quer dizer que essas pessoas fossem consideradas normais ou iguais, mas que eram portadoras de uma desrazão, a qual, apesar de habitar a vizinhança do homem e do seu discurso, precisava ser mantida numa distância, separando o sagrado das experiências terrenas (SILVEIRA; BRAGA, 2005, p.1).

A experiência transcendente da loucura divina de Platão pode ter influenciado a associação aristotélica entre a melancolia e a genialidade⁶⁴. A sabedoria provinda do acesso aos conteúdos localizados além do campo da razão poderia enlouquecer como afirma Platão, e/ou inspirar, segundo Aristóteles. Em relação à loucura e à melancolia, Galeno associa a escuridão, *mélas*, à perda da razão: "Assim como a escuridão exterior enche quase todos os homens de medo, a menos que sejam muito corajosos ou muito iluminados, da mesma forma a cor escura da bile negra gera medo, na medida em que ela escurece a razão" (GALENO *apud* KLIBANSKY; PANOFISKY; SAXL 1979, p.16, tradução nossa). Galeno também abordou a relação entre o desequilíbrio corporal e sua ação na alma: "Todos os melhores físicos e filósofos concordam que os humores e toda a constituição do corpo muda a atividade da alma" (GALENO *apud* RADDEN, 2002, p.68, tradução nossa).

Durante toda a Idade Média até o final do século XVIII, a teoria dos quatro humores⁶⁵ foi amplamente citada em tratados sobre comportamento humano, medicina e filosofia. Jennifer Radden (2002) atribui ao médico árabe Avicenna (Ibn Sina) o retorno da concepção hipocrática ao pensamento medieval. Segundo Avicenna (aprox. 980 - 1037), a melancolia era uma "desordem da imaginação" (RADDEN, 2002), causada pelo excesso de bile negra.⁶⁶ "Os primeiros sinais de

⁶⁴ Esta afirmação condiz com a associação, explicada a seguir, que Marcilio Ficino fez entre a concepção aristotélica sobre a melancolia e a loucura de Platão.

⁶⁵ Além do ponto de vista humoral, importantes associações entre a melancolia e a figura de Saturno e Demócrito, realizadas na antiguidade, também influenciaram o desenvolvimento deste conceito a partir da Idade Média. Mas não tratarei desta temática aqui. Sobre tal associação ver: KLIBANSKY, PANOFISKY e SAXL: *Saturn and Melancholy*. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art. New York: Basic Books, 1979.

⁶⁶ Avicenna dedicou boa parte de seus estudos à chamada Melancolia Hipocondríaca (proveniente do abdomen).

melancolia são mau julgamento, medo sem causa, raiva repentina, prazer na solidão, tremores, vertigo, clamor interior, formigamento, especialmente no abdomen" (AVICENNA *apud* RADDEN, 2002, p.77, tradução nossa). Além de Avicenna, Constantinus Africanus (1017 - 1087) também difundiu pela Europa a medicina árabe e a concepção da melancolia de acordo com a teoria humoral.⁶⁷ Este autor influenciou significativamente a medicina medieval (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1979). Dentro da teologia cristã pode-se citar John Cassian, que denominou de *Accidie* um estado que acometia alguns clérigos da época, caracterizado por tristeza, cansaço e pensamentos desordenados⁶⁸. Hildegard Von Bigen associou a melancolia à queda de Adão, acompanhando a tradição aristotélica de uma melancolia natural, neste caso, parte da maldição divina pelo pecado original. Muitos autores medievais defendiam que Adão em essência possuiria o equilíbrio ideal dos humores, perdido pela sua tentação e pelo pecado cometido.

As diversas concepções em torno da melancolia provindas da Antiguidade se perpetuaram durante todo o Renascimento.⁶⁹ Este período foi marcado por um discurso multifacetado e de influências diversas, como a medicina, a filosofia, a astrologia e a alquimia.⁷⁰ As "melancolias" de Hipócrates, Galeno, Aristóteles e da medicina árabe podem ser consideradas como as principais fontes que influenciaram os tratados sobre o assunto neste período. Durante a renascença elisabetana, a "boa melancolia", relacionada à concepção aristotélica, segundo Jacky Bowring (2008), foi associada aos heróis e aos grandes feitos das artes, da literatura e da ciência, enquanto a melancolia patológica à feitiçaria e à loucura. No Renascimento italiano, destaca-se o trabalho de Marcilio Ficino (1433 - 1499), que teve grande influência na concepção sobre a melancolia a partir do século XV. Na obra *De Vita libri tre* (1489) o autor retoma a associação entre a melancolia e sua

⁶⁷ A influência de Hipócrates na medicina árabe se deve principalmente à Rufus de Éfeso. Suas obras foram traduzidas para o árabe e influenciaram diretamente Constantinus Africanus. Galeno cita Rufus como "o melhor de sua época".

⁶⁸ Accedie ou Acidia foi considerado um pecado que acometia os religiosos da época. Era caracterizado por falta de prazer nas atividades, reclusão e tristeza profunda. Posteriormente este estado foi associado à melancolia (RADDEN, 2002).

⁶⁹ O termo Renascimento é atualmente centro de diversas discussões em torno de sua definição. Durante muito tempo foi sinônimo de um período onde o homem "renasceu" das trevas da Idade Média, conceito defendido principalmente por Jacob Burckhardt. Prefiro utilizar o termo como um sinalizador de um período pós Idade Média, do século XIII à meados do século XVII, marcado pelo desenvolvimento de novas idéias e concepções com influência principalmente da Antiguidade Clássica. Concordo com QUEIROZ (1995, p. 35): "Antiguidade, Idade Média e Renascimento vestem a carapuça do simplismo periodizador diante de representações em que as intersecções do tempo dominam".

⁷⁰ Tal pluralidade é nomeada em muitos estudos como o "simbolismo" do discurso renascentista.

relação astrológica com Saturno e com a genialidade dos filósofos, poetas e artistas.

Foi a primeira obra do Renascimento a reviver a ligação aristotélica entre o brilhantismo e a melancolia, um *link* que, devido a influência de Ficino, estaria para se tornar um tema ressoante ao longo do Renascimento e nos escritos posteriores sobre melancolia (RADDEN, 2002, p.87, tradução nossa).

Os escritos de Ficino representam bem a pluralidade do pensamento renascentista:

Até o momento, é suficiente que mostremos porque os sacerdotes das Musas são desde o princípio, ou se tornam através dos estudos, melancólicos, devido a causas naturais em primeiro lugar, em segundo celestiais e em terceiro humanas. Isto Aristóteles confirma em seu *Problemas*, dizendo que todos aqueles que são renomados em qualquer área que lhe agrada são melancólicos. Nisso, ele confirmou a noção Platônica expressa no livro *De scientia*, em que as pessoas mais inteligentes são propensas à excitabilidade e loucura. Demócrito também diz que ninguém pode ser intelectualmente excelente, exceto aqueles que estão profundamente excitados por algum tipo de loucura. Meu autor Platão em Fedro parece aprovar isso, dizendo que sem loucura se bate às portas da poesia em vão. Mesmo que talvez se entenda isto como loucura divina, no entanto, de acordo com os médicos, a loucura deste tipo nunca é incitada em mais ninguém a não ser nos melancólicos (FICINO *apud* RADDEN, 2002, p. 91, tradução nossa).

O imaginário popular, no que diz respeito a manifestações da psique humana, era fortemente ligado ao pensamento religioso nos séculos XVI e XVII. A loucura era muitas vezes explicada como uma possessão demoníaca ou como um fenômeno mágico. Um caso de grande repercussão neste período foi o das freiras de Loudun. O padre responsável pelo convento, Urbain Grandier, foi acusado de ter incitado comportamentos, visões e desejos de cunho sexual nas freiras. A protagonista central destas acusações, Madre Joana dos Anjos, tornou-se tema de muitos estudos posteriores, devido à sua intrigante autobiografia e aos rumores de ter sofrido de um amor obsessivo pelo padre. Grandier, acusado de bruxaria, foi morto pela Inquisição em 1634. Na época, muitos estudiosos contestaram essa conclusão da Igreja, como relata Alessandro Dini (1997):

Não há dúvidas de que a cultura médica trouxe uma contribuição decisiva para o declínio da interpretação da loucura como possessão demoníaca. Na história da possessão demoníaca do mosteiro de Loudon, que teve grande repercussão na primeira metade do século XVII, e de sua trágica conclusão – a morte do padre Urbain Grandier, em 18 de agosto de 1634, queimado vivo por ter sido acusado de ter causado a possessão nas freiras através de bruxaria. Foram os médicos, juntamente com alguns juizes e alguns

membros de academias de intelectuais, que expressaram sérias dúvidas sobre a realidade da possessão (DINI, 1997, p. 6, tradução nossa).

Ercole Sassonia (1551-1607), importante médico padovano que atuou em Veneza no período entre 1579 a 1589, relata que uma das possíveis causas para a melancolia seria a bruxaria: "A terça causa externa é a bruxaria, da qual é necessário que se diga alguma coisa, pois pertence ao extraordinário e supera a compreensão humana".⁷¹ A associação da loucura com o transcendente e o inexplicável pode ser considerada uma explicação para a fascinação que este tema causava tanto nas ciências como nas artes neste período. Tal fenômeno foi descrito por Michael Foucault como o "espetáculo da loucura", que teve seu ápice na segunda metade do século XVII, com a popularidade do internamento e do confinamento do louco.

Aqui está a loucura elevada a um espetáculo acima do silêncio dos asilos, e tornando-se um escândalo público para o deleite geral. A irracionalidade estava escondida no silêncio das casas de confinamento, mas a loucura continuou a estar presente no palco do mundo - com mais comoção do que nunca (FOUCAULT *apud* MCCLARY, 1991, p. 83, tradução nossa).

Susan McClary (1991) associa essa descrição de Foucault com as cenas de loucura do início da ópera. "O voyeurismo que garantiu a popularidade dos manicômios também inspirou inúmeras obras de arte - novelas, pinturas e especialmente óperas - que estavam interessadas em representar o espetáculo da loucura" (MCCLARY, 1991, p.84, tradução nossa). Em Veneza, no período tratado aqui, ou seja, meados dos Seiscentos, o internamento ainda não era o tratamento utilizado para a *pazzia*, a não ser nos casos que envolvessem crimes (MARCHINI, 2010). A loucura era tratada dentro do ambiente familiar.

Em relação à Veneza, não consta nas pesquisas realizadas nos arquivos que a loucura tenha sido identificada como uma realidade a ser marginalizada, (...) Acreditava-se que a insanidade pertencia à esfera privada, e desta forma foi objeto de intervenções que visavam evitar as consequências financeiras e os desastres econômicos e sociais que o comportamento desviante poderia ter sobre a família ou o contexto social (MARCHINI, 2010, p. 136).

⁷¹ *La terza causa esterna è la malia, della quale è necessario che dica alcune cose, poichè ha dello straordinario e supera l'umana comprensione [...]*

Nos tratados deste período, há muitas descrições de tratamentos realizados no domicílio do paciente. Muitas vezes os "loucos" continuavam com suas obrigações sociais e religiosas, fazendo parte do cotidiano veneziano dos Seicentos (MARCHINI, 2010). Somente em meados do século XVIII foram criados em Veneza centros de internamento voltados exclusivamente à loucura.⁷²

No século XVII, a teoria do temperamento dos humores serviu como base para a maioria dos estudos sobre as patologias e o comportamento humano. Segundo Alessandro Dini (1997), no *Seicento* italiano as doenças eram explicadas a partir do ponto de vista humoral, e, como foi explicado anteriormente, consistiam em um desequilíbrio na quantidade e na qualidade dos humores.

Em geral, segundo a patologia humoral, a doença derivava da perda do equilíbrio e da justa proporção na mistura dos humores (sangue, fleuma, bile negra e bile amarela) e suas qualidades (quente, frio, úmido e seco) no organismo (DINI, 1997, p. 8, tradução nossa).

No período em torno da primeira metade dos Seiscentos, encontram-se muitos tratados, médicos e literários, dedicados exclusivamente ao tema da melancolia. Destes, podemos citar, dentre alguns já comentados anteriormente: *Treatise of Melancholy* de Timothy Bright (1586), *De Melancholia* de Luis de Mercado (1587), *Discours des maladies mélancoliques* de André Du Laurens (1597), *Discours philosophique de l'Humeur melancolique* de Jourdain Guibelet (1603), *De melancholia tractatus* (1620), de Ercole Sassonia, *De la maladie d'amour ou melancolie erotique* (1623), de Jaques Ferrand, *The Anathomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton e, *Traité de la melancolie, savoir se elle est la cause des effets que l'on remarque dans les possédées de Loudun* de Hippolyte de La Mesnardière (1635). Além destes tratados específicos, a maioria dos escritos sobre medicina geral possuíam capítulos dedicados exclusivamente à melancolia e à mania, considerados os dois principais tipos de loucura neste período. "A melancolia era definida como um delírio sem febre, acompanhado de tristeza e medo, a mania como um delírio sem febre, acompanhado de frenesi e fúria" (DINI, 1997, p. 4, tradução nossa). Segundo Alessandro Dini (1997), acreditava-se que os sintomas

⁷² Somente neste período o hospital da ilha de San Servolo passou a se dedicar exclusivamente ao tratamento da loucura. No início de século XVIII até o estabelecimento do hospital de San Servolo, os loucos eram confinados na *Fusta*, uma embarcação aportada na Praça de São Marcos, que marcou o cenário de Veneza neste período. Sobre o cenário da loucura em Veneza entre o século XVI e XX ver: *I luoghi della follia a Venezia fra XVI e XX secolo* (2010) de Nelli-Elena Vanzan Marchini.

melancólicos ligados à perda da razão tinham como causa o vapor denso e escuro, fruto do excesso de bile negra⁷³ no corpo, que atingia o cérebro e o adoecia. Este fenômeno produzia alterações no pensamento, como delírios e idéias fixas, além dos típicos sintomas de tristeza e medo. Apesar de neste período se perpetuar as antigas definições da melancolia, algumas mudanças podem ser percebidas. O campo médico, cada vez mais estruturado, utilizava-se de uma linguagem mais objetiva em comparação à pluralidade do início do Renascimento. Nos tratados encontram-se relatos detalhados de casos, sintomas e tentativas de cura. Vários tipos de melancolia, citados desde Hipócrates e Galeno, foram catalogados e definidos. Dentre estes, a *melancolia essencial* era caracterizada como a ação do excesso de bile negra no cérebro. Já a *melancolia hipocondríaca* tinha a região abdominal mais afetada pela *atra bilis*. E a *melancolia amorosa* teria como causa a perda de um amor ou a desilusão por um amor não correspondido. Além desses tipos, Robert Burton diferencia a *melancolia transitória*, desencadeada por situações específicas e passageiras, da melancolia *como hábito*, quando esta se torna crônica.

A melancolia, assunto do nosso presente discurso, pode se dar por disposição ou hábito. Por disposição é a melancolia transitória que vem e vai em cada mínima ocasião de tristeza, necessidade, doença, transtorno, medo, aflição, paixão ou perturbação da mente, qualquer tipo de preocupação, dissabor, ou pensamento, que causa angústia, embotamento, indolência e inquietação do espírito, de algum modo oposta ao prazer, alegria, júbilo, deleite, causando pertinácia ou aversão em nós. Com esse sentido equívoco e impróprio nós chamamos de melancólico aquele que é embotado, triste, amargo, indolente, indisposto, solitário, de algum modo alterado ou dissaboroso. E dessas disposições melancólicas ninguém que viva está livre, nenhum estóico, ninguém é tão sábio, ninguém é tão feliz, ninguém é tão paciente, tão generoso, tão divino, que se possa justificar, ou tão bem composto; porém, mais ou menos, cedo ou tarde, ele sente sua pontada (BURTON, 2011b, p. 32, no prelo).

Os tratados seiscentistas sobre a melancolia consideram que a causa desta condição não está localizada no corpo ou na alma, mas em ambas. O excesso de bile negra poderia ter como causa tanto um desequilíbrio corporal como anímico. A alma poderia ser afligida, "*aflizione dell'anima*" (MERCURIALE *apud* DINI, 1997, p.41, tradução nossa), por uma tristeza persistente, após situações de abandono,

⁷³ Sobre a bile negra Robert Burton diz: "A melancolia, fria e seca, espessa, negra e ácida, gerada na parte mais feculenta da nutrição e purgada no baço, é uma rédea para os outros dois humores quentes, sangue e bile, preservando- os no sangue e alimentando os ossos" (BURTON, 2011b, p. 38, no prelo).

luto, excesso de estudo, reclusão religiosa, etc. Este excesso de tristeza alteraria o equilíbrio corporal dos humores, resultando na melancolia.

Pois, assim como o corpo trabalha sobre a mente com seus maus humores, perturbando os espíritos, enviando vapores grosseiros para o cérebro, consequentemente perturbando a alma e todas as suas faculdades, de medo, tristeza, etc., que são sintomas comuns desta doença; também, por outro lado, a mente trabalha eficientissimamente sobre o corpo, produzindo, com suas paixões e perturbações, alterações miraculosas, tais como melancolia, desespero, doenças cruéis e por vezes até a morte (BURTON, 2001b, p.168, no prelo).

3.2 Os sintomas da melancolia.

Nos tratados sobre a melancolia do início do século XVII, pode-se encontrar diversas descrições de sintomas e tipologias. Por se tratar de um tema muito amplo, serão abordados aqui somente os principais sintomas que se repetem de forma significativa nestes tratados.

Medo e tristeza. Esses dois sintomas, citados por Hipócrates e Galeno, continuaram sendo a principal descrição do efeito da melancolia. Girolamo Mercuriale (1530-1606) cita-os, associados a outros sintomas físicos, como a perda de apetite, palpitação e vertigem: "(...) tantos sintomas, como a falta de apetite, dor de estômago, arrotos constantes, ruídos na área do abdomen inferior, zumbido nos ouvidos, vertigem, tremor de cabeça, palpitações, medo e tristeza⁷⁴" (MERCURIALE *apud* DINI, 1997, p. 46, tradução nossa). Ercole Sassonia considera os sintomas de medo e tristeza como consequências de idéias fixas sobre o passado e o futuro. O autor descreve também alucinações que podem acometer o melancólico:

O temor consiste em uma perturbação por um mal futuro, a tristeza consiste em uma perturbação que deriva da idéia de um mau presente; ora, aqueles que se encontram no pior de todos os males não têm nenhum temor porque não esperam nada de pior: por isso os melancólicos que crêem estarem já mortos ou serem feitos de barro não possuem ulteriores temores⁷⁵ (SASSONIA *apud* DINI, 1997, p. 60, tradução nossa).

⁷⁴ [...] tanti sintomi, cioè la mancanza di appetito, il dolore di stomaco, continui rutti, rumori in tutta la zona del basso ventre, fischi agli orecchi, vertigine, tremolio del capo, palpitazioni, paura e tristezza, [...]

⁷⁵ Il timore consiste nel turbamento per un male futuro, la tritezza consiste nel turbamento che deriva dall'idea di un male presente; ora, coloro che si trovano nel peggiore di tutti i mali non hanno alcun timore perchè non s'aspettano niente di peggio: perciò i melanconici che credono di essere già morti o di essere fatti di coccio non hanno alcun ulteriore timore.

Robert Burton reúne as diversas definições de melancolia de sua época, onde cita Ficino, Sassonia, entre outros. Ele concorda que "Medo e tristeza são as verdadeiras características e as inseparáveis companheiras da maioria das melancolias" ⁷⁶ (BURTON, 1854, p.109, tradução nossa). O autor define a tristeza e o medo como paixões da alma, que seriam tanto causa como consequência da melancolia.

Neste catálogo das paixões que tanto atormentam a alma do homem e causam nossa moléstia (pois hei de tratar brevemente de todas, mantendo sua ordem), o primeiro lugar desse apetite irascível pode merecidamente ser disputado pela tristeza. Uma companheira inseparável, *Mãe e filha da melancolia, sua epítome, sintoma e causa principal*; segundo Hipócrates, uma gera a outra, trilhando um círculo, pois a tristeza é tanto causa quanto sintoma desta doença (BURTON, 2011b, p. 179, no prelo).

Primo consanguíneo da tristeza é o medo, ou melhor, um irmão, *fidus Achates* [fiel Acates] e companheiro constante, um assistente e principal agente no granjeio deste mal, uma causa e sintoma, como a outra (BURTON, 2011b, p. 181, no prelo).

Já Jaques Ferrand confirma a definição galênica e também cita os dois já conhecidos sintomas: "A Melancolia, de acordo com Galeno, é um devaneio sem febre, acompanhado de medo e de tristeza (...) ⁷⁷" (FERRAND, 1623, p.16, tradução nossa). Benedetto Silvatici (1575 - 1658) também descreve estes dois sintomas: "O temor e a tristeza que duram um longo tempo são sinais de melancolia ⁷⁸" (SILVATICI *apud* DINI, 1997, p. 82, tradução nossa).

Distúrbios da razão, descontrole afetivo e pensamentos desordenados e obsessivos. A presença de distúrbios do raciocínio e de alucinações e idéias fixas são sintomas muito citados nos tratados. A perda da razão geralmente era acompanhada de atitudes desesperadas e de afetos contrastantes e excessivos, presentes, por exemplo, nos ataques de fúria da melancolia amorosa ou nos momentos delirantes da melancolia essencial. Girolamo Mercuriale descreve o tratamento de um jovem que apresentava o raciocínio comprometido devido a melancolia:

Não é contrário à razão e à experiência acreditar que as fortes perturbações da alma e os pensamentos tristes impressionam o cérebro, o fígado e o

⁷⁶ *Fear and sorrow are the true characters and inseparable companions of most melancholy.*

⁷⁷ *La Melancholie, selon Galien, est une resverie sans fièvre, accompagnée de peur & de tristesse [...].*

⁷⁸ *Il timore e la tristezza che durano a lungo sono segni della melanconia.*

estômago, de tal modo que o humor melancólico surge não apenas nesses órgãos, mas em todo o corpo, tais que, depois de longa e ininterrupta aflição, é capaz de produzir uma disposição sombria em todos os membros, especialmente no cérebro, a partir do qual, então, estão corrompidas tanto outras faculdades da imaginação como também o raciocínio. Esse raciocínio, embora no jovem ilustre não se encontre muito atingido, não é todavia imune de não apresentar de vez em quando algum problema. Porque é muito comum – uma vez que não só, à noite, é atormentado por sonhos agitados, mas, às vezes, também é acometido de várias formas de medo e de profanos desejos (MERCURIALE *apud* DINI, 1997, p. 43, tradução nossa).⁷⁹

Alessandro Dini cita o médico Benedetto Silvatici, que descreve os sintomas de uma paciente que apresentava isolamento e pensamentos obsessivos (fixos): “como se tentasse expulsar o objeto estranho (memórias) e perturbações presentes à imaginação”, e, ao invés disso, fosse reduzida ao ‘pensamento fixo e contínuo do objeto desejado’⁸⁰ (DINI, 1997, p.10, tradução nossa). Robert Burton descreve o sofrimento do melancólico, que acomete tanto a vida noturna, com sonhos perturbadores, como a rotina diária, marcada por medo, pensamentos agitados e aflição:

Mal seus olhos se abrem que depois de sonhos terríveis e perturbadores seus corações começam a suspirar; estão sempre lamuriosos, irritados, suspirando, aflitos, lamentosos, apontando falhas, resmungões, ressentidos, chorosos, [...], com mentes desinquietas, pensamentos agitados e inquietos, descontentes, [...] coisas passadas, presentes e futuras, a lembrança de alguma desgraça, perda, injúria, abusos, etc., perturba-os [...]; mas são afligidos por algum perigo, perda, carestia, ou miséria que decerto há de vir, como suspeitam e desconfiam (BURTON, 2011b, p. 346, no prelo).

Tommaso Campanella (1568 - 1639) associa os delírios à nebulosidade criada pela bile negra. Esta tornaria o raciocínio difícil e também dificultaria o discernimento do real.

Se você acrescentar a isso as impurezas da fuligem e do humor negro que provêm do sangue queimado, é um jogo de forças que tira o juízo. Eles vêem imagens terríveis, e acreditam que é verdade qualquer coisa que

⁷⁹ *Non è contrario alla ragione e all'esperienza ritenere che i forti turbamenti dell'anima e i tristi pensieri impressionino il cervello, il fegato e lo stomaco in modo tale che l'umore melanconico nasca non solo in questi organi ma in tutto il corpo, tale che, in seguito a lunga e ininterrotta consuetudine, sia in grado di produrre una tetra disposizione in tutte le membra, soprattutto nel cervello, dalla quale, poi, risulti corrotto, oltre facoltà di immaginare, anche il raziozinio. Tale raziocino, sebbene nel giovane illustre non sia molto leso, non è tuttavia neppure così integro da non presentare di quando in quando qualche offesa. Poiché è assai frequente - dato che non solo, di notte, è tormentato da sogni turpissimi, ma, talvolt, è anche preso da varie forme di paura e da desideri scellerati.*

⁸⁰ O que se encontra entre aspas consiste nas passagens de Silvatici, organizadas por Dini: “como se cercasse de allontanare l'oggetto estraneo (i ricordi) e molesto presente all'immaginazione” e fosse invece ricondotta al “pensiero fisso e continuo dell'aggeto desiderato”.

imaginam pois não são capazes de discernimento por causa da fuligem (CAMPANELLA *apud* DINI, 1997, p. 70, tradução nossa).⁸¹

Paolo Zachia (1584-1659) descreve o pensamento fixo e a persistência do melancólico que, mesmo com a intervenção de conhecidos, persiste obstinado por imagens, muitas vezes irreais, que acentuam o estado melancólico.

... e aqueles em particular, que fazem pouco uso da razão, e que tem a cabeça pouco forte, não sabem de início, com a prudência, superar e vencer a falsidade do fantasma, que o humor melancólico a eles representa, ao invés disso são sempre fixos em um mesmo pensamento, não querem nem mesmo com a persuasão de verdadeiros amigos serem distraídos⁸² (ZACHIA *apud* DINI, 1997, p. 74, tradução nossa).

Idéias sobre a morte. Muitos tratados descrevem tanto o desejo pela morte como a idéia de já se estar morto. Anteriormente foi citada a descrição de Sassonia de casos em que os melancólicos tinham alucinações sobre já estarem mortos. Sobre o suicídio Burton (2011b, p. 398, no prelo) diz:

De tal modo a tortura e o extremo da miséria o atormentam que ele não tem nenhum prazer na vida, mas é de certo modo compelido a se agredir para libertar-se das suas dores presentes e insuportáveis. [...] E em meio a esses dias esqueléticos, feios e enfadonhos, buscam por fim, sem encontrar conforto, ou remédio para esta vida miserável [1922], um alívio na morte.

2.3 A perda como causa e a *Malinconia d'amore*

Como já foi dito anteriormente, um fator externo poderia desencadear um estado anímico que alteraria a quantidade de bile negra no corpo e causaria a melancolia. Tal situação é comum nas descrições sobre melancolias que têm como causa a perda de um ente querido, tanto pela morte como pelo abandono ou traição – tema típico dos lamentos femininos do século XVII. Robert Burton relata que a perda de objetos e de pessoas estimadas pode desencadear a melancolia (BURTON, 2011b). O autor destaca como a situação de morte produziria um estado melancólico mais acentuado do que o causado por uma perda menos significativa:

⁸¹ *Se a ciò aggiungono l'impurità delle fuliggini e gli umori neri che provengono dal sangue bruciato, è gioco forza che essi escano di senno. Vedono immagini orribili e credono che sia vera qualunque cosa che immaginano poichè non sono capaci di discernimento a causa della fulligine.*

⁸² (...) e coloro in particolare, ch'hanno più debole l'uso della ragione, e la testa poco forte né sanno dal principio con la prudenza superare, e vincere la falsità de' fantasmi, che l'humore malinconico loro rappresenta, anzi sempre fissi in uno stesso pensiero, non vogliono né anche con le persuasioni de' veri amici per modo alcuno distorgliersene.

Se a partida de amigos, e a mera ausência já é capaz de produzir efeitos assim violentos, o que não faz a morte, quando a separação é eterna, e nunca mais neste mundo eles se hão de encontrar? É um tormento tão grave por um tempo, que lhes toma o apetite, o desejo de viver, extingue todas as delícias, causa profundos suspiros e gemidos, lágrimas, exclamações, [...] berrando, bramindo, sentindo amargas pontadas [...] (BURTON, 2011b, p. 307, no prelo).

Dos diversos tipos de melancolia encontrados nos tratados do século XVII, um se destaca por ter uma causa muito específica: o amor. O excesso, a paixão descontrolada e a obsessão pelo objeto amado foram temas de inúmeros mitos, tragédias, lendas e também de casos reais, descritos na história da medicina. A melancolia poderia ser causada pelo amor, pela sua perda, pelo abandono, traição ou desprezo. A melancolia amorosa, ou melancolia erótica, foi tema central do tratado de Jaques Ferrand, do terceiro volume de Robert Burton e amplamente citado nos tratados médicos italianos. Segundo WELLS (2007), Ficino considerava a melancolia amorosa como uma recusa em aceitar a perda, uma resposta a um ciúme doentio. O filósofo neoplatônico italiano citava o caso de Artemísia, uma rainha que, dizia a lenda, após a morte do marido misturava todos os dias um pouco das cinzas deste à sua bebida matinal. Para Ficino, a melancolia faria parte da experiência amorosa:

As preocupações ansiosas pelas quais os amantes comuns são atormentados dia e noite consistem em uma determinada espécie de loucura. Enquanto o amor dura, eles estão aflitos primeiro pela queima da bile, em seguida, pela queima da bile negra, e se apressam em frenesim e fogo, e como cegos não sabem onde eles estão sendo precipitados... (FICINO *apud* WELLS, 2007, p. 69, tradução nossa).

Nos séculos XVI e XVII, percebe-se um aumento nos escritos sobre a melancolia amorosa (SILVA, 2008). Os sintomas da *malinconia d'amore* eram os mesmos já descritos anteriormente: tristeza, medo, distúrbios do pensamento e idéias fixas. A diferença se encontraria principalmente na obsessão em torno do objeto amoroso perdido. Oribassio (1567), médico do imperador Giuliano, fala sobre os sintomas da melancolia amorosa:

sensação de frio, tristeza, apatia, sofrimento de alma, insônia, e uma contínua ruminação mental sobre o objeto perdido... o paciente tem olhos fundos, o rosto sério e um desejo doloroso de possuir a pessoa amada. Nestes casos, o tratamento médico com remédios ou de suporte com

viagens, ginástica, música, nado e entretenimento não têm benefícios (ORIBASSIO *apud* ROCCATAGLIATA, 2001, p.30, tradução nossa).

Mercuriale descreve o quadro clínico de uma paciente que adoeceu após a morte do marido. A tristeza do luto da viúva teria afetado primeiramente o coração, espalhando o mal por todo o resto do corpo:

Na verdade, uma vez que esta mulher, sempre feliz, devido à morte súbita de seu marido foi tomada por uma profunda tristeza e pesar, é certo que rapidamente se encontrarão danificados não só o coração, mas também cérebro, e estando enfraquecido o calor natural de todos os órgãos, se dá a oportunidade da geração de humores densos e, por consequência, vapores e espíritos turbulentos⁸³ (MERCURIALE *apud* DINI, 1997, p. 47, tradução nossa).

Jacques Ferrand fala sobre o amor que causa a melancolia amorosa ou erótica: “Nós diríamos, portanto, sob esses fundamentos, que o amor ou a paixão erótica é uma espécie de devaneio, procedente de um desejo desregrado de gozar da coisa amada, acompanhado de medo e de tristeza” (FERRAND *apud* SILVA, 2008, p.482). O autor explica como a melancolia amorosa poderia ser fruto da incompatibilidade de temperamento dos enamorados:

Finalmente as mais expressivas diferenças do amor advêm da variedade de compleição daqueles que são afligidos por esse mal. Se o sanguíneo ama seu semelhante, é um amor suave, gracioso e louvável. Mas se o bilioso ama um colérico, é mais uma servidão do que amor, tanto ele é sujeito a turbulências e cóleras, não obstante a sua semelhança de compleição. Não há tanto perigo no amor do colérico com a sanguínea, estes serão tanto contentes, como descontentes. O amor da melancólica pelo sanguíneo é bom e gracioso, pois o sangue tempera a má qualidade da melancolia. Mas se elas se apegam ao colérico, é mais uma peste do que amor, o que acaba freqüentemente em desespero⁸⁴ (FERRAND, 1623, p. 74, tradução nossa).

O autor relata também como diagnosticou tal estado em um paciente que apresentava um quadro melancólico, mas que a causa ainda não era clara:

E quando eu tentava descobrir a causa externa de sua doença, uma jovem trazia a lamparina. Ao tomar seu pulso, que desde o início variava de

⁸³ *Infatti, poiché questa donna, sempre lieta, a causa dell'improvvisa morte del marito è stata presa da una profonda tristezza e afflizione, è cosa del tutto certa che subito è stato fortemente danneggiato non solo il cuore ma anche il cervello, ed essendosi perciò indebolito il calore nativo di tutti gli organi, è stata data occasione a che si generassero umori densi, e, di conseguenza, vapori e spiriti turbolenti;*

⁸⁴ *Finalemt les plus plus assurées differences de l'Amour sont prises de la variété des complexios de ceux qui sont affligés de ce mal. Si le sanguin aime son semblable c'est un amour doux, gracieux & lovable: Mais si le bilieux aime le cholerique, c'est plustost une fervitude qu'Amour, tant il est sujet à riotes & choleres monobstant leur ressemblance en complexion.*

diferentes formas, eu o vi ruborecer e quase não conseguir falar. Finalmente, ele fala sobre seu mal: mas quer apenas se curar por meio daquela que o fere. Por isso, pede-me para que eu solicite a mão da moça à sua mãe, fiando-se que seu pai não lhe negaria esse contentamento. (...) Esse casamento não podendo se realizar, ele se desespera, sofre de febre, com uma grande expulsão de sangue: isso o surpreende e o induz a seguir meu conselho, e por meio dos remédios da medicina obtém a cura de seu mal (FERRAND *apud* SILVA, 2008, p. 483).

O médico francês dedica um capítulo de seu tratado para a reflexão do porquê a melancolia amorosa é mais violenta nas mulheres do que nos homens. Ele afirma que nas mulheres este estado é mais forte, pois é da natureza feminina um excesso de calor e uma propensão a se apaixonar de forma mais intensa. "Desta forma nós podemos concluir que sem dúvida a mulher é em seus amores mais apaixonada e mais atingida em suas loucuras que o homem⁸⁵" (FERRAND, 1623, p. 162, tradução nossa). Para Hipócrates, a melancolia amorosa na mulher teria também como causa a ausência de atividade sexual. A "melancolia uterina" consistiria em um excesso de resíduos tóxicos no útero, condição que favoreceria o excesso de bile negra (ROCCATAGLIATA, 2001, p. 23, tradução nossa). Segundo Roccatagliata (2001), muitos autores da Antiguidade prescreviam o ato sexual como um dos métodos de cura para a melancolia amorosa na mulher. Esta ligação entre a melancolia feminina e uma sexualidade não vivenciada posteriormente será explorada pela psiquiatria e pela psicanálise nos estudos sobre a Histeria.

⁸⁵ *Donc nous pouvons conclure, que sans doute la femme est en ses Amours plus passionnée, & plus acariastre en ses folies que l'homme.*

4. A MELANCOLIA REPRESENTADA

*Lamenting is altogether contrary to rejoicing, every man saith so, and yet
is it a piece of joy to be able to lament with ease.*
George Puttenham (1529–1590)

Não só os tratados teóricos trataram da melancolia. A representação desta condição abrange a pintura, a literatura, o teatro e a música. Segundo Patrick Dandrey (2002), a melancolia foi um dos mais importantes tópicos da arte renascentista e barroca. O tema da melancolia, tanto como um conjunto de características (que na medicina podemos chamar de sintomas) quanto como uma alegoria⁸⁶, parece ser parte constituinte da história literária e dramática. A dor da alma, a tristeza, o medo e o excesso foram temas freqüentes da tragédia e da poesia clássica. Retomando o caráter educacional da tragédia, ou seja, evitar a *akhrasia*⁸⁷ através da *katharsis*, percebe-se como o tema da loucura, da perda da razão, é intrínseco a essa arte. Nesta "terapia moral" que a tragédia propõe, imitar a melancolia seria uma forma de afetar esta condição no espectador com o intuito de evitá-la. Giambattista Guarini, em defesa da tragicomédia, inaugurada com sua obra *Il Pastor Fido* (1590), diz que o objetivo final desta é "expurgar da mente o afeto maligno da melancolia" (GUARINI *apud* TOMLINSON, 1990, p.19, tradução nossa). As obras aqui tratadas são consideradas representações da melancolia. Em alguns casos há a explícita relação com a melancolia, pelo uso deste termo no título ou no conteúdo da obra. Já outras obras são consideradas representativas para este estudo por expressarem diversos sintomas melancólicos descritos pela medicina e pela filosofia: tristeza, medo, afetos desequilibrados, delírios e desejo de morte. Pela grande quantidade de material, um recorte se fez necessário. A expressão da melancolia ocupa, por exemplo, um lugar importante na literatura religiosa. Os lamentos de Jeremias e de Maria foram textos utilizados em muitas composições musicais da renascença e do período barroco. Neste capítulo, serão abordadas apenas as obras que podem ser relacionadas com a melancolia feminina e/ou tiveram influência significativa no contexto operístico do *Seicento*. No que diz

⁸⁶ O termo alegoria será muito citado neste capítulo. Uso-o para descrever personificações poéticas ou pictóricas que expressam a melancolia. Moisés (1997) relata que a alegoria consiste em um conceito controvertido. Em alguns momentos está ligado ao uso de metáforas e em outros à um simbolismo difícil de ser decifrado. Segundo Quintiliano (*apud* MOISÉS, 1997, p. 14) : "a alegoria é composta de uma metáfora contínua". A noção mais utilizada aqui é a de personificação, em uma "narrativa que personifica conceitos" (VANDENDORPE *apud* MOISÉS, 1997, p.15), como no caso da melancolia enquanto figura feminina.

⁸⁷ A *akrasia* se refere à perda da razão, pela dominação das paixões.

respeito à representação da melancolia na ópera veneziana deste período, algumas indicações teóricas sobre a transmissão afetiva, principalmente em relação à música e ao teatro, serão associadas aos sintomas melancólicos abordados anteriormente.

4.1 Melancolia em palavras e imagens

Eco, ninfa castigada por Juno, por seu estimado dom da eloquência, é fadada à apenas repetir o final das palavras que acaba de ouvir. Apaixona-se por Narciso, e assim narra Ovídio, em *As Metamorfoses*:

Por acaso, o jovem, separado do grupo fiel dos companheiros, dissera: "Aqui está presente alguém?" "Alguém", respondera Eco. Ele se admira e olha por todas as partes a sua volta. Ele clama com alta voz: "Vem!" Eco repete o mesmo convite. Ele olha para trás, e, não vendo ninguém se aproximar, pergunta: "Por que foges de mim?" E ouve as mesmas palavras que dissera. Insiste, e, iludido pela voz que parece alternar com a sua, convida: "Aqui, unamo-nos!" Não houve palavra à qual Eco pôde responder com muito prazer: "Unamo-nos". Ela repete e junta o gesto à palavra e, saindo da floresta, avança para abraçar o desejado. Ele foge, e diz, ao fugir: "Afasta-te de mim, retira estas mãos que me enlaçam! Antes eu morrer que me entregar a ti!" Eco somente repetiu: "Me entregar a ti." Entretanto seu amor permanece e cresce com a dor da recusa. As preocupações incansáveis consomem seu pobre corpo, a magreza resseca-lhe a pele e todo o suco de seu corpo se evapora no ar. Sobrevivem, no entanto, apenas a voz e os ossos. A voz permanece; dizem que os ossos assumiram a forma de pedra. Assim, ela se esconde nas florestas, e não é vista nas montanhas. É ouvida por todos; é o som que ainda vive nela⁸⁸ (OVÍDIO *apud* SANTOS, 2008, p. 151).

Neste conto, Ovídio relata uma metamorfose causada pela recusa amorosa, uma transformação movida pela tristeza e pela dor. Eco abandona seu corpo e é tomada por "preocupações incansáveis", estado que remete à obsessão e à tristeza excessiva da melancolia amorosa. Na Antiguidade, muitas figuras mitológicas e

⁸⁸ *Forte puer, comitum seductus ab agmine fido,
Dixerat: "Ecquis adest?" et "adest" responderat Echo.
Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnis,
Voce "Veni" magna clamat; uocat illa uocantem.
Respicit et rursus nullo ueniente: "Quid" inquit
Me fugis?" et totidem, quot dixit, uerba recepit.
Perstat et alternae deceptus imagine uocis:
"Huc coeamus" ait nullique libentius umquam
Responsura sono "coeamus" rettulit Echo;
Et uerbis fauet ipsa suis egressaque silua
Ibat, ut iniceret sperato bracchia collo.
Ille fugit fugiensque "manus complexibus aufer;
Ante" ait "emoriatur quam sit tibi copia nostri.
"Rettulit illa nihil nisi "sit tibi copia nostri.*

literárias foram associadas à melancolia. No já citado *Problema XXX*, Aristóteles associa a melancolia a Hércules, Lisandro, Ájax e Bellerofonte:

Por que todos os homens que foram excepcionais no que concerne à filosofia, à política, à poesia ou às artes aparecem como seres melancólicos, ao ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bílis negra - como o que se diz de Hércules nos [mitos] heróicos? Pois este parecia ser desta natureza e é por este motivo que os antigos designaram doença sagrada as enfermidades dos epilépticos. A ékstasis para com seus filhos e a eclosão de úlceras antes da [sua] desapareição no Oeta tornam isto evidente; pois isto ocorre aos muitos [acometidos] pela bílis negra. Também aconteceu de estas úlceras acometerem Lisandro, o lacedemônio, antes de sua morte. Ainda há [os mitos] a respeito de Ájax e Bellerofonte: dos quais um tornou-se completamente ekstátikos, enquanto o outro buscava lugares ermos, por isto Homero compôs assim: "Mas, depois que ele [Bellerofonte] tornou-se odiado por todos os deuses, vagou sozinho pela plana Aléia, roendo seu coração e alijando o caminho dos homens". E, dentre os heróis, muitos outros parecem sofrer o mesmo pathos que esses⁸⁹ (ARISTÓTELES *apud* ALMEIDA; MOURA, 1997, p. 23).

Na tragédia, Eurípedes ocupa um lugar especial dentro da representação da tristeza feminina. Em *As Troianas*, personagens como Medéia e Fedra encarnam a loucura e a melancolia. Segundo Roselli (2001, p.38), "Eurípedes descreve, pela boca de Nutrice, sobre a protagonista da tragédia: Medéia é *megalosplanchnos* (de vísceras inchadas): e isto certamente não é uma fala figurativa". A autora associa este sintoma da personagem com a melancolia hipocondríaca (abdominal), uma tipologia presente desde o período de Hipócrates. Já a personagem Fedra, vítima das artimanhas de Afrodite, se apaixona pelo enteado Hipólito e é ignorada por este. Eurípedes (2006)⁹⁰ mostra o canto do coro das mulheres trezêneas, que antecede a aparição da rainha melancólica:

Diz-se, que uma alta rocha,
Alta e a pique talhada,
Goteja orvalho límpido,
Que clara fonte forma,
Onde enchem grandes urnas.

Lá uma amiga minha
Nas suas águas lava
Vestidos de escarlata:
E depois os enxuga
Ao abrigo da rocha.

Dela é que ouvi primeiro,

⁸⁹ Tradução de Elisabete Thamer.

⁹⁰ Tradução de João Baptista de Mello e Souza (maio de 2006), disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/hipolito.html>

Que a Senhora, oprimida
 De triste mal, no leito
 Jaz, sem sair de casa.
 E que o formoso rosto
 Com véu ligeiro esconde.
 Este é terceiro dia,
 Depois que não admite
 Em sua rósea boca
 Os gratos dons de Ceres.
 Mas com tristeza oculta
 Obstinada caminha
 A termo desgraçado.

(...)

Mas eu vejo esta dona conduzindo
 Fora das portas Fedra! Quanto cresce
 Espessa nuvem em seus lindos olhos!
 Que é isto? por sabê-lo a alma suspira,
 Qual seja a causa de tão triste efeito
 No descorado corpo da rainha.

E responde a rainha:

Amigas, levantai este meu corpo,
 Segurai-me a cabeça: os membros todos
 Sinto desfalecer: fiéis criadas,
 Sustentai minhas mãos e braços lânguidos.
 É-me pesado o ornato da cabeça;
 Tira, solta o trançado: ai de mim triste!

Fedra abandona seu corpo, assim como Eco, e demonstra a queda de uma rainha no âmbito da melancolia, causada por uma desilusão amorosa.

Na poesia clássica, um exemplo de representação da melancolia feminina são os poemas e os fragmentos que hoje nos transmitem a poesia de Safo de Lesbos. Estes demonstram sua íntima relação com o tema da tristeza, principalmente daquela causada pelo amor (*dos que são meu bem querer*). A seguir, algumas passagens em que Safo fala sobre a tristeza e a ausência, que podem ser associadas aos sintomas melancólicos ligados ao excesso de tristeza e temor e aos pensamentos sobre estar próximo da morte ou já se sentir morto:

a língua se dilacera;
 escorre-me sob a pele uma chama furtiva;
 os olhos não vêem, os ouvidos
 zumbem;

 um frio suor me recobre, um frêmito do corpo
 se apodera, mais verde que as ervas eu fico;
 que estou a um passo da morte,
 parece [

(SAFO *apud* FONTES, 2003, p. 10).

] que morta, sim, eu estivesse;
ela me deixava, entre lágrimas
(SAFO *apud* FONTES, 2003, p. 35).

] mas eu não sou dos malignos
por temperamento: tenho um coração silencioso e sereno
[
] os que são meu bem - querer, esses
me trazem dores[
...
(SAFO *apud* FONTES, 2003, p. 335).

Na *Eneida*, Virgílio relata a situação de Dido, após ser abandonada por Enéias. A história desta rainha teve profunda influência nos discursos poéticos posteriores que descreveram a dor da mulher abandonada. Na descrição virgiliana, nos deparamos com uma mulher em grande sofrimento, que decide morrer em uma postura nobre e calma. Jacques Ferrand associa esta descrição de Virgílio com a melancolia erótica: "Entendam como Virgílio retratou em Dido os sintomas desta doença⁹¹" (FERRAND, 1623, p.85, tradução nossa).

O feroz Enéias excita seu delírio mesmo quando ela se entrega ao sono: ela se vê sempre só, abandonada, ir sem companhia por longas estradas em busca de tírios, por terras desertas. [...] Por isso, quando, vencida pela dor, Dido se abandonou a seus furores e resolveu morrer, fixou consigo mesma o momento e a hora da morte; e, dirigindo-se à irmã acabrunhada, recobre com ar calmo seu projeto;[...] (VERGÍLIO, 2008, p.81)

Ovídio apresenta nas *Heroides* vários exemplos de personagens femininas conhecidas da mitologia e da tragédia, como Fedra, Ariadne, Medéia, Dido e a própria Safo, em solilóquios melancólicos. Como já foi abordado anteriormente, sua influência na cultura do lamento musical foi essencial (HOLFORD-STREVEENS, 1999). Nas cartas, vislumbra-se tanto o estado afetivo das personagens como seus contextos dramáticos. Em sua maioria encontram-se sozinhas, ou acompanhadas de algumas servas. Algumas estão no litoral, à espera do retorno do amado que as abandonou. Outras escrevem sua última carta, em preparação de seu suicídio. Relatam tristeza, medo, alucinações com feras e animais selvagens, ou com o retorno daquele que não mais retornará.

⁹¹ *Entendez comme Virgile vous peint en Didon les symptomes de cette maladie.*

Fílis a Demofonte:

Triste eu caminho pelos escolhos e pelas praias donde avisto a grande extensão dos mares. Quer esteja a terra sendo lavrada à luz do dia, quer brilhem no céu frias estrelas, observo qual o vento que agita as ondas e qualquer nave que identifico vinda de longe, já penso serem os meus deuses. Lanço-me ao mar protegida apenas pelas ondas por onde o mar encapelado arrasta as primeiras vagas. Quanto mais ela se aproxima, mais me sinto útil; sinto-me desmaiar e caio nos braços das escravas (OVÍDIO, 1975, p. 44).

Djanira a Hércules:

Eu, viúva, sozinha em casa, faço promessas pudicas e sou atormentada pelo medo de que o esposo seja atingido por um inimigo perigoso. Imagino-me agitada entre serpentes, javalis, famintos leões e cães de tríplice cabeça a querer cravar os dentes. Abalam-me as fibras das ovelhas, os fantasmas inexistentes do sonho e todos os mistérios procurados pela noite; infeliz, procuro ver os rumores incertos e, hesitante, o temor de sobrepor à esperança e a esperança, ao temor (OVÍDIO, 1975, p. 91).

Medéia a Jason:

Já não me agrada a luz do dia; passo em vigília noites amargas e o sono tranquilo nega-se a vir ao peito desta desgraçada; eu que fiz dormir o dragão, não posso adormecer a mim mesma; minha habilidade é mais útil a outros do que a mim (OVÍDIO, 1975, p. 112).

O tema da melancolia na literatura italiana pode ser encontrado em importantes autores, como Dante, Petrarca, Ariosto, Torquato Tasso e Giambattista Marino. Petrarca se descrevia como acometido de *Accedia* (CIRIGLIANO, 2007; KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 1979; WELLS, 2007) e Bocaccio, o primeiro biógrafo de Dante, o caracterizava como "melancólico e pensativo" (CIRIGLIANO, 2007). Dante Alighieri (1265 - 1321), após a morte de sua amada Beatrice Portari, dedicou uma obra inteira em sua homenagem: *La Vita Nuova* (1295). Nesta obra, o poeta relata os momentos de sua história de amor, do primeiro encontro à morte. No soneto *Un di si venne a me Malinconia*, que acredita-se que foi escrito no ano da morte de Beatrice, o autor descreve uma situação fictícia em que a perda de uma amada é prevista. Inicialmente, Dante se encontra com a Melancolia, enquanto uma alegoria feminina que impõe sua presença, acompanhada de dor e ira (*Dolore e Ira*). Logo depois, o deus Amor anuncia com pesar a morte da amada. Natascia Tonelli (2003) compara este encontro poético entre Dante e a Melancolia com o delírio melancólico descrito por Avicenna e Constatino Africanus.

*Un di si venne a me Malinconia
e disse: "Io voglio un poco stare teco";
a parve a me ch'ella menasse seco
Dolore e Ira per sua compagnia.*

Um dia veio a mim a Melancolia
e disse: "Eu quero ficar contigo um pouco";
Pareceu-me que ela trouxe apenas
Dor e ira em sua companhia.

*E io le dissi: "Partiti, va via";
ed ella mi ripose come un grecco:
e ragionando a grande agio meco,
guardai e vidi Amore, che venia*

*vestito di novo d'un drappo nero,
e nel suo capo portava un cappello;
e certo lacrimava pur di vero.*

*Ed eo li dissi: "Che hai, cattivello?".
Ed el rispose: "Eo ho guai e pensero,
ché nostra donna mor, dolce fratello"
(DANTE apud MANCINI, 1998 p. 7)*

E eu disse: "Parta, vá embora";
e ela me respondeu como um Grego:
argumentando comigo com facilidade,
olhei e vi o Amor, que se aproximava

vestido com um pano novo e preto,
e na cabeça usava um chapéu;
e certamente estava chorando.

E eu lhe disse: "O que passas, pobre coitado?".
E ele me disse: "Temo que nossa dama esteja
morta, doce irmão".

Francesco Petrarca (1304 - 1374) é considerado uma figura central na tradição da poesia italiana com temática melancólico-amorosa. O amor platônico por Laura teria inspirado o poeta a obras com o tema da melancolia erótica. Segundo Baptista (2004, p. 5):

No quadro de uma tão sublinhada e pungente afirmação da fragilidade humana, inscreve Petrarca uma verdadeira fenomenologia da melancolia e da tristeza que, começando por radicar num sentimento psicológico de ausência de Laura, acaba por instituir um profundo vazio metafísico, uma tenebrosa tristeza da alma, uma tão terrível 'discórdia íntima' que só pode levar ao desespero.

Jacques Ferrand (1623), ao abordar o amor platônico e a melancolia amorosa causada por este, cita o amor de Petrarca por Laura como um tipo conhecido na Itália: "Alguns italianos asseguram que o excelente poeta Petrarca amou sua Laura com paixão duradoura e sem nunca a ter visto, e que posteriormente este tipo de amor passou a se chamar na Itália de *Amor Petrarchevole*⁹²" (FERRAND, 1623, p. 36, tradução nossa). Silva (2008) cita uma passagem do *Secretum* de Petrarca, em que este autor estabelece uma conversa fictícia com Agostinho. Após o poeta defender veemente o amor, a figura imaginária de Santo Agostinho, que contrapõe a visão otimista de Petrarca neste diálogo, lhe lembra de seu sofrimento por não gozar de seu amor por Laura:

... os teus olhos pesados e eternamente banhados em pranto; a mente confusa, o descanso do sono atormentado e agitado por dolorosos

⁹² *Quelques Italiens veulent assurer que l'excellent Poete Petrarque aime sa Laure avec passion extreme & long- temps, sans l'avoir jamais veüe, & que du depuis on appelle en Italie ceste espece d'Amour, Amor Petrarchevole.*

lamentos, a voz enfraquecida e rouca de tanto chorar; o som das palavras interrompido e quebrado por tudo o que de mais atormentado e dolente se possa imaginar. Parecem-te, esses, sinais de saúde? (PETRARCA *apud* SILVA, 2008b, p. 479).

Em outra obra, no soneto 134, Petrarca expressa uma situação de intensa dor e tristeza, marcado pelo uso de palavras opostas, como paz/guerra, ardor/gelo, céu/terra, chorando/rindo:

*Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et ghiaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.*

A paz não tenho, e sem ter motivo vou à guerra:
e temo, e espero, e ardo, e sou de gelo,
e quero subir ao céu e caio em terra,
e nada abraço e o universo ando a contê-lo.

*Tal m'à in pregon, che non m'apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m'ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio.*

Tal é minha prisão, que não se abre, e não se encerra:
prende-me o coração, mas sem prendê-lo,
não me dá vida ou morte, Amor, e erra
minha alma sob o enorme pesadelo.

*Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et chaggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.*

Odeio-me a mim mesmo, alguém amando,
grito sem boca ter, sem olhos vejo,
quero morrer, e a morte me apavora.

*Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.
(PETRARCA *apud* DIEGUEZ, 2004, versão online).*

Nutrindo-me da dor, chorando eu rio;
igualmente não me importam a morte e vida:
eis o estado em que me encontro, Senhora, por vós.⁹³

Em *Orlando Furioso* (1516), Ludovico Ariosto (1474 - 1533) descreve, além da famosa loucura amorosa do protagonista, o lamento de Olimpia após ser abandonada por Bireno, sozinha em uma praia deserta. Ariosto repete um padrão muito similar ao de algumas heroínas de Ovídio - a cena da mulher abandonada em um lugar inóspito, alucinando com feras e desejando a morte:

*E con la faccia in giù stesa sul letto,
bagnandolo di pianto, dicea lui:
- Iersera desti insieme a dui ricetto;
perché insieme al levar non siamo
dù?
O perfido Bireno, o maladetto
giorno ch' al mondo generata fui!
Che debbo far? che poss' io far qui sola?
chi mi dà aiuto? ohimè, chi mi consola?
(...)*

E com a face esticada sobre o leito,
banhado de seu choro, disse ela:
- Ontem a noite nós dois encontramos aqui
abrigo; por que juntos não estamos no nascer do
dia?
Ó falso Bireno, ó maldito o dia que nasci!
Que devo fazer? O quê posso fazer aqui só?
Quem me ajudará? Ai de mim, quem me
consolará?
(...)

⁹³ Tradução de Gilda Korff Dieguez (março de 2004). Disponível em:
http://www.estacio.br/rededelettras/numero8/parlaquetefabene/petrarca_sonetos.asp

*Io sto in sospetto, e già di veder parmi
di questi boschi orsi o leoni uscire,
o tigris o fiere tal, che natura armi
d' aguzzi denti e d' ugne da ferire.
Ma quai fere crudel potriano farmi,
fera crudel, peggio di te morire?
darmi una morte, so, lor parrà assai;
e tu di mille, ohimè, morir mi fai*
(ARIOSTO 1964, p. 263)

Eu estou em pânico, e já posso ver
deste bosque ursos e leões saírem,
ou tigres ou feras que, com armas naturais
dentes afiados e garras que ferem.
Mas que males as feras cruéis poderiam me
fazer, ó fera cruel pior do que a morte que me
causastes?
Será suficiente que me dêem somente uma
morte; e tu mil vezes, ai de mim, me fazes
morrer.

Torquato Tasso (1544 - 1595), poeta de grande influência na literatura barroca italiana, encarna em si mesmo a representação do homem melancólico: sua biografia é permeada por fugas, delírios de perseguição e sintomas característicos do estado melancólico. Em 1577, denuncia a si próprio à Inquisição como herege, descrevendo-se como *pecador do humor melancólico* (QUONDAM, 2001; SCHIESARI, 1992). Denominou sua patologia como *soverchia maninconia* (melancolia excessiva), e tal estado o levou ao exílio no Hospital de Sant'Anna por sete anos, após um acesso de loucura na corte de Ferrara. O tema da melancolia encontra-se presente em praticamente todas suas obras. Entre elas se destaca *Gerusalemme Liberata* (1575), poema épico que influenciou significativamente os libretos da ópera italiana do *Seicento*. O amor trágico de Tancredi e Clorinda, tendo como cenário as cruzadas, inspirou muitas obras musicais no período barroco. Ele, um guerreiro cristão, e ela, uma mulçumana, após uma forçada separação, encontram-se no campo de batalha, e sem se reconhecerem, duelam. Tancredi fere seu oponente, e ao tirar o elmo deste descobre se tratar de sua amada, que se despede docemente: "Amigo, eu te perdô: perdoa a ti mesmo agora." (TASSO, 1957, p. 53, tradução nossa). O lamento de Tancredi, após a morte de Clorinda, tornou-se muito famoso neste período. Outra personagem desta obra, Erminia, princesa de um reino tomado pelos cristãos, se apaixona por Tancredi, e por toda obra lamenta pelo amor não consumado e pela ausência do amado. No canto VI, Tasso narra o sofrimento de Erminia ao visualizar do alto de uma torre a batalha entre pagãos e cristãos, temendo pela morte de Tancredi:

*Quinci vide la pugna, e 'l cor nel petto
sentí tremarsi in quel punto sí forte
che pareva che dicesse: "Il tuo diletto
è quegli là ch'in rischio è de la morte."
Così d'angoscia piena e di sospetto
mirò i successi de la dubbia sorte,
e sempre che la spada il pagan mosse,*

Então ela viu a batalha, e seu coração
bateu tão forte em seu peito
que parecia que lhe dizia: "O teu amado
é aquele lá em risco de morte".
Assim, repleta de angústia e temor
vislumbrou os acertos do destino incerto,
e sempre que a espada pagã se movimentava

*sentí ne l'alma il ferro e le percosse.
 (...)
 Con orribile imago il suo pensiero
 ad or ad or la turba e la sgomenta,
 (...)
 Parle veder l'amato cavaliero
 lacero e sanguinoso, e par che senta
 ch'egli aita le chieda; e desta intanto,
 si trova gli occhi e 'l sen molle di pianto
 (TASSO, 1957, p.177)*

sentia percorrer em sua alma o ferro.
 (...)
 Com horríveis imagens em seu pensamento
 de hora em hora a preocupação e o medo
 (...)
 Fala que vê seu amado cavalheiro
 ferido e ensanguentado, e sente
 que ele lhe pede ajuda; e assim
 se encontram os olhos e os seios encharcados
 de seu pranto.

A influência desta temática melancólica na poesia humanista italiana encontra-se presente em diversas obras literárias posteriores. Citações a estes autores podem ser encontrados também em muitos tratados de melancolia, como nos de Jacques Ferrand e Robert Burton.

Ao longo do *Seicento* italiano a temática da melancolia, principalmente da tristeza ligada ao amor ou ao luto, foi utilizada por vários autores. Giambattista Marino, um dos principais poetas do século XVII italiano, aborda o amor a partir de seus opostos, de forma muito semelhante à Petrarca. Luz e sombra, amor e ódio, dor e prazer descrevem tanto as alegrias como as tristezas do amor. Em *Amori*, de data de publicação incerta, encontram-se poemas sobre a temática amorosa, do encontro ao abandono, do reencontro à morte. No poema *Pianto*, Marino descreve o sofrimento amoroso a partir de qualidades opostas, como impiedosa (*dispietata*) e piedade (*pietà*):

*Versar vid'io da' suoi begli occhi fore
 la mia nemica lagrime dolenti,
 dentro i cui puri e lucidi torrenti
 tutto s'immerse e si sommerse il core.*

Eu vi derramar de teus belos olhos
 as minhas inimigas lágrimas dolorosas
 em cujas correntes puras e lúcidas
 tudo mergulha e se submerge no coração.

*Nela sua cote a quel soave umore
 le quadrella arrotava aspre e pungenti,
 e, qual vago augelletto a' giorni ardenti,
 scotea le piume e si lavava Amore.*

Em tuas encostas de suave humor
 as setas acertavam pungentes e ásperas
 e, como um passarinho no dia ardente,
 perdia as penas e se lavava o Amor.

*Forse pietosa feritrice e vaga
 volse del petto, che trafisse a torto,
 con l'armi, onde l'apri, chiuder la piaga.*

Talvez a vaga e piedosa ferida
 transformou o peito, que foi acertado por
 engano
 com armas, onde abrem e fecham a chaga.

*Dispietata pietà, tardo conforto:
 nova serpe d'Egitto il cor m'impiega,
 e piagne il mio morir poichè m'ha mort
 (MARINO 1616, p.44)*

Impiedosa piedade, tardio consolo:
 nova serpente do Egito me fere o coração
 e lamenta a minha morte pois já estou morto.

Marino, chamado de "*poeta da meraviglia*", influenciou substancialmente a música vocal italiana dos Seicentos. Lorenzo Bianconi (1996) e Gary Tomlinson (1990)

afirmam que a poesia de Marino ofereceu uma abordagem menos introspectiva em comparação à de Petrarca e Tasso, mas com maiores possibilidades de expressão musical. Segundo os autores, os contrastes afetivos deste poeta eram mais claros, a poesia mais simétrica e as metáforas, ligadas geralmente a elementos da natureza, favoreciam a *mimesis* musical.

A Melancolia e sua associação com o feminino se deu principalmente na sua abordagem alegórica. Na Idade Média, o pecado da Acedia foi representado como uma mulher triste (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1979). A famosa obra de Albrecht Dürer, *Melancholia I* (1514), estabeleceu um modelo da representação pictórica da melancolia que influenciou inúmeras criações posteriores. O padrão seguido consistia em uma figura feminina, sentada e com a cabeça apoiada na mão esquerda, acompanhada de animais, como o cão ou o leão, e símbolos, como a esfera e outras formas geométricas, com referência à astrologia e à alquimia.⁹⁴

⁹⁴ Sobre a simbologia destes elementos e sua relação com a melancolia ver o estudo de KLIBANSKY, PANOFSKY & SAXL: *Saturn and Melancholy*. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art. New York: Basic Books, 1979.



Figura 4 - *Melancholia I* (1514) de Dürer

Francesca Gualandri (2001), em seus estudos sobre o gesto⁹⁵ no *Seicento*, afirma que a mão esquerda era associada a aspectos negativos, à fraqueza e a irracionalidade. Essas características corroboram com a visão da melancolia enquanto um tipo de loucura, acompanhada muitas vezes por perda da razão. A autora cita Giovanni Bonifacio (1547 - 1635) em *L'Arte de'Cenni* (1624):

A mão esquerda, que é em relação à outra mais fraca, e preguiçosa, e com tenacidade mais acomodada, é, como escreve Pierio, sinal de custódia, e de avariza (...) Assim como a mão direita era sinal de bem, a esquerda é de

⁹⁵ O termo "gesto" aqui utilizado se refere à expressão sem intermédio da palavra (GUALANDRI, 2001), através do corpo. Segundo Kendon (2004, p. 18), o termo *gestus* na antiguidade, segundo Quintiliano, era uma das principais formas de eloquência e "se referia não só às ações das mãos e dos braços, mas também de todo o corpo, a postura que esse assume, as ações da cabeça e da face, e o olhar."

mal [...] uma coisa esquerda se entende contrária, e infeliz: Assim uma direita feliz, e próspera⁹⁶ (GUALANDRI, 2001, p.23, tradução nossa).

Muitas obras seguiram o padrão descrito anteriormente, influenciadas por Dürer. Na obra *Alegoria alla Malinconia* (1622) de Domenico Fetti (1589 - 1623) a melancolia é representada como uma mulher sentada, olhando para um crânio, com a cabeça apoiada sobre a mão esquerda e acompanhada de um cachorro e de símbolos que remetem à obra de Dürer. O olhar fixo da mulher para o crânio sem vida pode também representar a obsessão melancólica por aquilo que já morreu, pelo objeto perdido.



Figura 5 - *Alegoria alla Malinconia* (1622) de Domenico Fetti

⁹⁶ *La mano sinistra, ch'è dell'altra più debile, e pigra, et alla tenacità più accomodata, è come scrive Pierio, segno di custodia, e d'avaritia (...) Sicome la mano destra era segno di bene, così la sinistra di male [...] una cosa sinistra s'intende contraria, et infelice: Così una destra felice, e prospera.*

No quadro *Maria Madalena come Malinconia* (1625) de Artemisia Gentileschi (1593 - 1653) o sofrimento de Madalena é associado à melancolia. A personagem encontra-se também sentada e cabisbaixa, mas sua cabeça está apoiada sobre a mão direita. O uso da mão esquerda, e sua associação com o mau, talvez não fosse interessante na representação de um sofrimento pela morte de Cristo.



Figura 6 - *Maria Madalena come Malinconia* (1625) de Artemisia Gentileschi

Na imagem a seguir, *L'Allégresse et la mélancolie* (1623) de Abraham Janssens (1576 - 1632), a melancolia é contraposta à alegria. Uma mulher velha, com roupas rasgadas, sentada com a cabeça apoiada sobre a mão esquerda mais uma vez relembra a imagem de Dürer.



Figura 7 - *L'Allégresse et la mélancolie* (1623)

Essa imagem também se assemelha com a representação iconográfica da melancolia de Cesare Ripa em *Iconologia* (1645). Nesta obra, a *Malinconia* consiste em uma senhora velha, vestida de forma desleixada e com trajes negros. Ripa descreve esta alegoria: "Mulher velha e triste, vestida com roupas feias, sem qualquer ornamento, ela estará sentada em uma pedra, com os cotovelos apoiados nos joelhos e com ambas as mãos sob o queixo e ao lado de uma árvore sem folhas e cercada de pedras"⁹⁷ (RIPA, 1645, p. 384, tradução nossa).

⁹⁷ *Donna vecchia, mesta et dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcun'ornamento, starà a sedere sopra un sasso, con gomiti posati sopra i ginocchi et ambe le mani sotto il mento et vi sarà a canto un albero senza fronde et fra i sassi.*



Figura 8 - *Malinconia* de Cesare Ripa(1645)

Na *Iconologia*, além da *Malinconia*, podem-se encontrar outras alegorias ligadas à melancolia, como a *Accidia*, o Medo, o Desespero, e o Abandono. O autor associou também a alegoria da Tragédia à melancolia, vestindo-a de negro, com *traje melancólico* (RIPA, 1645, p.628, tradução nossa). A *Accidia* é representada também por uma figura feminina, utilizando trajes negros e com postura similar à da Melancolia:

Mulher velha, feia, mal vestida, que está sentada, e que tem o rosto apoiado sobre a mão esquerda, da qual pende um lema, que diz. TORPET INERS⁹⁸, e o cotovelo desta mão está repousado sobre o joelho, tendo a cabeça inclinada, e coberta por um pano de cor negra, e na mão direita um peixe chamado Torpedine⁹⁹ (RIPA, 1645, p. 6, tradução nossa).

⁹⁸ A tradução para essa expressão aproxima-se de "entorpecimento inativo".

⁹⁹ *Donna vecchia, brutta, mal vestita, che stia à sedere, e che tenghi la guancia appoggiata sopra alla sinistra mano, dalla quale penda una cartella con un motto, che dichi TORPET INERS, & il giorno di*



Figura 9 - Accidia de Cesare Ripa (1645)

4.2 A loucura e a melancolia na ópera.

No teatro, trágico e cômico, dos séculos XVI e XVII, a melancolia e a loucura foram características de muitos personagens. Neste contexto, a melancolia amorosa, inspirada principalmente em Petrarca, era a temática mais encontrada. Segundo Bridget Lyons (1971), em seus estudos sobre a melancolia na renascença inglesa, a melancolia amorosa masculina se apresentava de forma satirizada, enquanto a feminina de forma mais "verídica":

Embora os sentimentos ligados ao amor rejeitado, seriamente explorados, foram centrais para as convenções de Petrarca de tantas letras de amor renascentistas, o homem melancólico por amor no palco foi quase sempre (até as peças posteriores, como as de Ford) uma figura engraçada. Apenas as mulheres foram investidas com o pathos genuíno deste papel (LYONS, 1971, p. 25, tradução nossa).

detta mano sia posato sopra il ginocchio, tenendo il capo chino, e che sia cinto con un panno di color nero, e nella destra mano un pesce detto Torpedine.

No teatro inglês e na *commedia dell'arte*, as personagens acometidas de loucura ecoavam canções¹⁰⁰, como a personagem Ophelia de Shakespeare e as falsas loucas da comédia italiana. A música e o uso de línguas estrangeiras neste contexto dramático eram recursos utilizados na expressão do comportamento insano. Na *commedia dell'arte* há muitas representações de cenas de loucura. Dentro da trama cômica, eram geralmente causadas por desilusões amorosas, sendo muito comum a loucura fingida. Paolo Fabbri (1985) demonstra como este padrão influenciou as cenas de loucura na ópera veneziana, e cita inúmeros títulos de peças de teatro e de comédias apresentadas em meados do *Seicento* que encenaram a loucura, principalmente amorosa: *La Pazzia* (1589), *favola pastorale* de Cucchetti, *I pazzi amanti* (1596) e *Le pazzie amorose* (1608) de Riccato, *La Furiosa* (1600) de Della Porta e *La Pazzia d'Arianna* (1622) de Lavinia, entre inúmeras outras. Segundo HENKE (2002), os enamorados constituíram figuras centrais na *commedia dell'arte* do século XVII, e a loucura da *innamorata* era um tópico comum da época. Na famosa comédia de Flaminio Scala, "Loucura de Isabela", o ataque de insanidade, não fingido, da personagem principal se mistura com sua melancolia amorosa. No *canovaccio* de Scala, a *innamorata* Isabela sofre com a promessa de casamento não cumprida de Horácio, de forma silenciosa e triste. Mas, após presenciar seu amado se declarar para outra mulher, se enfurece, e de forma insana, rasga suas roupas e corre pelas ruas falando coisas sem sentido. Seu ataque de fúria é precedido por uma passagem onde ela perde o controle e fere quase mortalmente Flávio, após ouvi-lo revelar a verdade sobre a traição de Horácio.

Isabella fica como que insensata, depois, prorrompendo em palavras, excede-se contra Horácio, contra o Amor, contra a Fortuna, contra si própria, e por fim fica louca e furiosa; [...] por fim diz que sua alma quer a daquele traidor, fica completamente louca, rasga todas as suas roupas, e como tresloucada corre rua abaixo (SCALA, 2003, p. 382).

Muitos tratados cênicos e sobre fisionomia do século XVII abordam a representação da melancolia e de seus sintomas. Francesca Gualandri (2001) abrange importantes autores do *Seicento* que abordaram o gestual dos diversos afetos, vícios e virtudes. Sobre a representação da tristeza, cita Bonifacio (1547-1645) em *L'Arte de Cenni* (1616):

¹⁰⁰ O canto era uma forma de quebrar com o discurso falado, típico do teatro (ROSAND, 1997).

[...] ter a cabeça baixa [...] é tanto ato de vergonha e de dor.¹⁰¹

Os cílios abaixados mencionam dor, vergonha e medo [...] os cílios humildes é um gesto de melancolia.¹⁰²

Segurar com a mão a face é ato de dor.¹⁰³

O suspiro é um ato de trazer o espírito da profundidade do peito acometido de grande dor [...] Este suspiro é filho da dor, e irmão do pranto, e, portanto estão quase sempre juntos.¹⁰⁴

No tratado de Giovan Battista Della Porta (1535 - 1615), *Della fisionomia dell'uomo* (1610), encontram-se indicações sobre a fisionomia do indivíduo melancólico: "Na figura do melancólico, Aristóteles em Fisionomia lhe atribui a face humilde (...)"¹⁰⁵ (DELLA PORTA *apud* GUALANDRI, 2001, p. 68). Sobre a expressão de estados de agitação ("desespero ou grande dor") Gualandri cita passagens onde é comum a expressão deste estado através de gestos de agressão a si próprio, como socos no peito, mordidas no próprio corpo, assim como o ato de percorrer com as mãos a face, os braços e os quadris. O desespero da Dido virgiliana é citado como um exemplo de gesto desesperado por Della Porta: "Este espancamento do próprio peito [...] É tanto ato doloroso e de desespero, como usou Virgílio quando Dido enfurecida pela partida de Enéas disse: *Terquem quaterque manu pectus percussa decorum*"¹⁰⁶ (DELLA PORTA *apud* GUALANDRI, 2001, p. 69, tradução nossa).

Além da influência do teatro e da *commedia dell'arte*, a ópera veneziana do século XVII se estruturou musicalmente a partir do movimento musical que caracterizou os ideais florentinos e a *Seconda Prattica*. Este movimento, já abordado anteriormente, procurou contestar os padrões do contraponto tradicional ao colocar a poesia, sua acentuação, versificação e afeto acima das regras contrapontísticas. O respeito pela representação afetiva do texto exerceu forte influência nas características musicais deste momento. No que tange a representação dos

¹⁰¹ [...] il tener il capo basso [...] è anco atto di vergogna e di dolore.

¹⁰² Le ciglia abbassate accennano dolore, vergogna e timore [...] perciò che bisogna legger non rimesse, ma dimesse; perché ciglio rimesso è restituito allo stato suo, e così contrario al dimesso, essendo il ciglio dimesso gesto di maninconia.

¹⁰³ Tenirsi con la mano la fronte, è atto di dolore.

¹⁰⁴ Il sospiro è un atto di traher lo spirito dal profondo del petto cagionato da gran dolore [...] Questo sospiro è figlio del dolore, e fratello del pianto, e perciò vanno spesse volte insieme.

¹⁰⁵ Nella figura del melanconico, Aristotele nella Fisionomia gli attribuisce la faccia umile [...].

¹⁰⁶ Questo percotimento del proprio petto [...] E anco atto doloroso e di disperatione, come l'usò Virgilio quando di Didone infuriata per la partita d'Enea disse: *Terquem quaterque manu pectus percussa decorum*". A fala de Dido pode ser traduzida da seguinte forma: "De três a quatro vezes as mãos golpearam o formoso peito"(tradução nossa).

sintomas da melancolia em música, ou seja, tristeza, medo, descontrole afetivo e obsessão, os compositores seiscentistas se utilizaram tanto da antiga, mas ainda presente, teoria do contraponto, como das novas concepções da época.

Durante a Renascença encontra-se um grande número de madrigais com temas melancólicos. Além dos comentados anteriormente, que se baseavam nos lamentos femininos inspirados em Virgílio e Ovídio, muitos utilizavam de textos de Petrarca. Segundo Enrique Alberto Arias (2001), dos diversos madrigais inspirados em Petrarca, percebe-se que os contrastes afetivos presentes na poesia deste autor eram expressos musicalmente através do uso de cromatismo, dissonâncias e mudanças bruscas de ritmo e textura.

A poesia de Petrarca, com ênfase em contrastes extremos, foi uma grande influência sobre o madrigal da Renascença italiana tardia. Gesualdo, Marenzio, e seus contemporâneos escreveram madrigais cujos textos contrapunham opostos, tais como luz-escurecimento, vida-morte, musicalmente evidenciados através de mudanças bruscas de ritmo e textura. A alteração constante de emoções de uma pessoa em sofrimento foram refletidos pela expansão dos vocabulários das harmonias cromáticas e das dissonâncias expressivas (ARIAS, 2001, p. 135, tradução nossa).

Em relação à teoria musical renascentista, muitos compositores e teóricos, como Willaert, Vicentino, Zarlino e Pareja abordaram a expressão dos afetos, entre eles a tristeza na música (MCKINNEY, 2010; ARIAS, 2001). Nota-se interesse especial no uso consciente dos modos como recurso expressivo. "Os modos fascinaram os músicos renascentistas, não simplesmente porque representavam uma ligação com um passado nobre, mas porque acreditava-se que podiam desbloquear os poderes da música sobre os sentimentos humanos e morais." (PALISCA *apud* ELDERS, 1994, p. 138, tradução nossa). No tratado do compositor, músico e matemático espanhol Bartolomé Ramos de Pareja (1440 – 1522), *Musica Practica* (1498), o autor compara os modos¹⁰⁷ com os quatro humores da teoria médica da época:

A música instrumental está completamente de acordo com a música humana e mundana. Com a humana ocorre da seguinte maneira: os quatro modos movem as quatro complexões humanas. Assim, o modo de protus é fleumático, o colérico é deuterus, tritus sanguíneo, e tetrardus uma melancolia lenta¹⁰⁸ (PAREJA, 1901, p. 56, tradução nossa).

¹⁰⁷ A nomenclatura empregada por Pareja se refere aos modos eclesiásticos, sendo que o modo referente à melancolia, o Tetrardus, corresponderia ao modo Mixolídio e Hipomixolídio em sua forma plagal.

¹⁰⁸ *Ista etenim musica instrumentalis maximam habet conformitatem et similitudinem cum humana mundanaque. Cum humana quidem hoc modo: nam quatuor illi modi quatuor complexionis hominis*

Gioseffo Zarlino (1517-1590), renomado teórico contrapontista, em *Istitutione Harmoniche* (1558), associa os diversos modos a afetos específicos. Na extensa descrição sobre os doze modos, o autor, na terceira parte deste tratado, separa-os em dois grupos. Os modos V, VI, VII, VIII, XI e XII são considerados agradáveis aos ouvidos, pois "neles as consonâncias são arranjadas de acordo com a natureza sonora numérica, isto é, a quinta harmonicamente dividida em uma terça maior e menor, o que é muito agradável ao ouvido" (ZARLINO *apud* PALISCA, 1983, p. 11, tradução nossa). Já os outros modos, I (Dórico), II (Hipodórico), III (Frígio), IV (Hipofrígio), IX (Eólio) e X (Hipoeólio), apresentam a quinta dividida de forma diferente, e esta característica acentuaria afetos ligados à tristeza: "de certa forma que geralmente se ouvem as consonâncias arranjadas de forma contrária à natureza numérica do som (...) com o resultado que eu posso apenas descrever como triste e lânguido, e que torna a composição inteira leve" (ZARLINO *apud* PALISCA, 1983, p. 16, tradução nossa). Os modos citados por Zarlino ligados à representação da tristeza eram todos menores. Além destes, os intervalos e acordes menores, assim como os semitons, também eram associados à tristeza, como relata Zarlino na passagem a seguir:

Quando um compositor deseja expressar dureza, amargura, e coisas semelhantes, ele fará o melhor para organizar as partes da composição para que elas prossigam com movimentos que não contenham o semitom, assim como aqueles de tom inteiro e de dois tons. (...) Mas quando um compositor deseja expressar os afetos de dor e da tristeza, ele deve (observando as regras dadas) usar movimentos que prossigam com o semitom, o semiditone (terça menor) e intervalos semelhantes, geralmente usando sextas menores ou décimas terceiras menores acima da nota mais grave da composição, sendo estas, por natureza, doces e suaves, especialmente quando combinadas da maneira correta e com discrição e julgamento (ZARLINO¹⁰⁹, 1983, p. 95, tradução nossa).

Para Zarlino, esses recursos deveriam estar de acordo com o texto, ou seja, o uso dos modos e dos intervalos deveria coincidir com o afeto das palavras:

Eu acho que todos irão saber como acomodar as harmonias com as palavras da melhor maneira possível quando tiverem estudado o que escrevi na parte III e irão considerar a natureza do modo na composição

movent. Unde protus flegmati dominatur, deuterus vero colerae, tritus sanguini, tetrardus autem segnior et tardior melancholiae.

¹⁰⁹ Utilizo a tradução da obra inteira de Zarlino, traduzida para o inglês por Vered Cohen, com introdução de Palisca.

que pretenderem criar. Devem ter o cuidado de acompanhar cada palavra de tal maneira que, quando a palavra denota aspereza, dureza, crueldade, amargura, e outras coisas deste tipo, a harmonia será semelhante a estas qualidades, a saber, um pouco duro e áspero, mas não na medida em que ofenderia. Da mesma forma, quando qualquer uma das palavras expressar lamento, tristeza, dor, suspiros, lágrimas e outras coisas deste tipo, a harmonia deve estar cheia de tristeza (ZARLINO, 1983, p. 95).

O uso de intervalos menores e do *cantus mollis*, termo que descrevia a presença do Si bemol, na expressão musical da tristeza tornou-se uma prática difundida e consolidada na Renascença e no período barroco.

Apesar da suposta "quebra" com o antigo contraponto, seus elementos expressivos ainda eram utilizados no século XVII. Segundo Joel Lester (1994), a *Prima Prattica* esteve presente simultaneamente com a *Seconda*. Desde Zarlino já existia, como foi citado anteriormente, uma preocupação em adequar o afeto do texto com o musical. Mas, como defendia Giulio Cesare Monteverdi, a escola de Zarlino colocava a harmonia e as regras matemáticas do contraponto acima do texto, e as palavras deveriam ser "as companheiras da harmonia e não suas servas" (MONTEVERDI¹¹⁰ *apud* TOMLINSON, 1990, p. 23, tradução nossa). Vincenzo Galilei, pai de Galileu Galilei, dedica uma obra inteira à contestação de seu ex-mestre, Zarlino. Em *Dialogo della musica antica et della moderna: in sua difesa contro Joseffo Zerlino* (1602), Galilei contrapõe o que chama de contraponto moderno à prática antiga, afirmando que as rígidas regras de tratamento de dissonâncias desta limitava a expressão afetiva (MANIATES, 1979; TENNEY, 1988). Considerava também que a monodia vocal, acompanhada principalmente pelo alaúde, teria maiores efeitos afetivos do que a polifonia. Sobre a expressão da tristeza, associa a este afeto os intervalos de quintas ascendentes e quartas descendentes, e os registros graves da voz.

É possível argumentar que os compositores modernos de contraponto entenderam muito mal aquele famoso preceito que determina que as vozes de uma composição movam-se em movimento contrário.¹¹¹ O oposto é manifestamente verdadeiro: que eles são mais capazes de expressar um sentimento uniforme através de semelhanças em vez de diferenças, e que a felicidade ou a tristeza, juntamente com as outras emoções, pode ser gerada no ouvinte não só com sons agudos ou graves, ou com movimento rápido ou lento, mas também com a qualidade de diferentes intervalos. Assim, uma quinta ascendente é triste [...] e uma descendente é feliz; inversamente, uma quarta ascendente é feliz, e triste quando é

¹¹⁰ Esta citação é de Giulio Cesare Monteverdi, irmão de Claudio.

¹¹¹ Aqui percebe-se a liberdade defendida por Galilei no tratamento também da condução de vozes.

descendente. O mesmo vale para os semitons e o resto dos intervalos (GALILEI *apud* OSSI, 2003, p. 205, tradução nossa).

Pertencente à *Camerata Bardi*, da qual Galilei também fazia parte, Girolamo Mei compartilhava das premissas defendidas pelo seu colega. Defendia que a altura da voz (grave/aguda) era um dos principais recursos para a expressão afetiva, assim como o andamento e os ritmos utilizados.

Com a voz, isso só pode ser alcançado através de suas qualidades, seja ela aguda, grave, ou moderada, uma vez que fornece algo pela sua natureza para este propósito, então ela pode gerar um som que é apropriado e natural a uma emoção que ela queira mover nos outros. Da mesma forma, é sabido que os sons moderados, entre os extremos alto e suave, são apropriados para demonstrar um afeto calmo e moderado, e aqueles que são muito agudos refletem uma alma que está afetada e *sollevato* [elevada], enquanto aqueles que são muito graves refletem pensamentos subjugados e habituais. Da mesma forma, uma velocidade média entre rápido e lento denota uma alma quieta, uma velocidade rápida, excitação [concitato], e uma velocidade lenta a alma apática e preguiçosa. Tomados em conjunto, é evidente que todas as qualidades de harmonia e número têm por natureza própria a capacidade de mover os afetos que são semelhantes a si mesmos (MEI *apud* OSSI, 2003, p. 194, tradução nossa).

Desta forma, a expressão da tristeza no início do século XVII estaria relacionada a sons graves, aos tempos lentos e a certos intervalos harmônicos ou melódicos. No estabelecimento dos ideais florentinos e da *Seconda Prattica*, a boa declamação da poesia passou também a ser considerada como um dos principais meios afetivos da monodia (FABBRI, 2006). Em *Le Nuove Musiche*, Giulio Caccini defende que o respeito apenas às regras do contraponto não seriam suficientes para mover os afetos no público, mas que para este fim seria necessário seguir a criteriosa expressão do texto.

Isto é o que normalmente logo vem à mente, quando se quer cantar obras solos (e, portanto, ser elegante [sprezzatura]), na convicção de que o contraponto será suficiente. Mas, para compor e cantar bem neste estilo, a compreensão da concepção e sensibilidade ao texto (imitá-los através da música afetiva e expressá-los através do canto afetivo) são muito mais úteis do que o contraponto (CACCINI, 2009, p. 5, tradução nossa).

Em 1605, no prefácio de seu quinto livro de madrigais, Claudio Monteverdi¹¹² responde aos ataques de Artusi sobre seu suposto uso errôneo das regras do

¹¹² No texto tratado aqui, Monteverdi antecipa o que seria o assunto de um suposto tratado em andamento, que não foi publicado e talvez nem finalizado, em que iria expor todas as suas

contraponto. É neste famoso texto que o compositor cunha o termo *Seconda Prattica* e evidencia a diferença com Zarlino no que diz respeito ao tratamento com as dissonâncias:

Alguns, sem suspeitar que haja qualquer outra prática que não seja aquela ensinada por Zerlino [Zarlino], vão se surpreender com isso, mas deixe-os saberem que, no que diz respeito às consonâncias e dissonâncias, há ainda outra maneira de considerá-las, diferente da forma estabelecida, que, com satisfação à razão e aos sentidos, defende o método moderno de compor (MONTEVERDI *apud* FABBRI, 2006, p.48, tradução nossa).

O madrigal *Cruda Amarilli*, criticado por Artusi, demonstra a forma como Monteverdi associou o efeito da dissonância com afetos como a amargura e a tristeza. O texto, de Giambatista Guarini de sua tragicomédia *Il Pastor Fido*, refere-se ao amor proibido de Mirtillo por Amarilli. No compasso 13 (Exemplo 14) a voz da soprano realiza uma dissonância, não preparada, de nona em relação ao baixo, logo depois de uma pausa, passando por uma sétima sem resolução, na expressão *ahi lasso* (Ai de mim!). Já no compasso 21, uma quinta diminuta não preparada expressa a amargura em *lasso amaramente* (deixo amargamente). Ambos os casos foram duramente criticados por Artusi.¹¹³

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) in a setting of a madrigal. The score is in 16th-century notation with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "mar ahi las so che col". The score is divided into measures, with measure 13 highlighted. In measure 13, the Soprano voice has a note that is a ninth above the Bass voice, creating a dissonance. The text "Exemplo 14 - Dissonância de nona e sétima no compasso 13" is written below the score.

Exemplo 14 - Dissonância de nona e sétima no compasso 13

concepções sobre a *Seconda Prattica*, que se chamaria *Seconda Pratica*, *overo perfettione della moderna musica*.

¹¹³ Sobre a quinta diminuta não preparada de Monteverdi, Artusi disse: "Todos os compositores têm empregado este intervalo, mas de uma forma diferente. Eu digo "de uma forma diferente", porque embora eles o utilizem na primeira e na segunda parte do compasso, chamadas de *arsis* e *thesis*, eles não o usam em nenhum dos casos depois de uma pausa, mas precedem este com um intervalo de sexta ou alguma outra consonância" (ARTUSI *apud* FABBRI, 2006, p. 36, tradução nossa).

21

Exemplo 15 - Dissonância de quinta diminuta entre voz do tenor e baixo no compasso 21

No prefácio de seu oitavo livro de madrigais, intitulado *Madrigali guerrieri, et amorosi* (1638), Monteverdi relata algumas de suas técnicas expressivas. Afirma que para os afetos moderados e ligados à súplica já existiam muitos meios musicais expressivos. Mas que, para a expressão musical de afetos agitados (*concitatos*), relacionados à ira, somente ele havia descoberto a melhor forma para tal efeito.

Eu estive refletindo que as principais paixões ou afetos de nossa mente são três, nomeados, ira, moderação e humildade ou súplica; assim declararam os melhores filósofos, e a natureza de nossa voz indica isso em registro agudo, grave e médio. A arte musical também aponta claramente para estes três, em seus termos *concitato*, *molle*, *temperato*. [...] uma semibreve única deve corresponder a uma batida espondáica, quando esta foi reduzida a dezesseis semicolcheias, tocadas uma após a outra, e combinadas com palavras que expressam a ira e o desprezo, reconheci nesta amostra breve uma semelhança com a paixão que eu procurava, embora as palavras não sigam metricamente a rapidez do instrumento (MONTEVERDI *apud* FABBRI, 2006, p. 240, tradução nossa).

O *stile concitato*, ou seja, semicolcheias em notas repetidas em passagens que devessem expressar afetos agitados, teve como inspiração o contraste afetivo de Tasso em *Gerusalemme Liberata*, que consiste no poema utilizado por Monteverdi em seu *Il Combattimento di Tancredo e Clorinda*:

Para obter uma melhor prova, tomei o divino Tasso, como um poeta que expressa com a maior propriedade e naturalidade as qualidades que ele desejava descrever, e selecionei sua descrição do combate de Tancredi e Clorinda como uma oportunidade de descrever em música paixões contrárias, nomeadamente, guerra, morte e súplica (MONTEVERDI *apud* FABBRI, 2006, p.240, tradução nossa).

Na partitura do *Il Combattimento*, Monteverdi aplica o *stile concitato* no momento em que o narrador fala sobre a ira do encontro entre Tancredi e Clorinda na batalha:



Exemplo 16 - Trecho do *stile concitato* criado por Monteverdi para expressar a ira. "Como dois toros ardendo em ciúme e ira"

Como já foi abordado anteriormente, passagens com este recurso foram muito comuns em árias de loucura e em alguns lamentos no contexto operístico veneziano. Nas cartas de Monteverdi para Giulio Strozzi de 1627, sobre a composição de *La finta Pazza Licori*, há importantes indicações sobre a expressão da loucura em música. O compositor relata que para a imitação da loucura seria necessário buscar o afeto de cada palavra isolada, explorando os contrastes presentes na insanidade:

Uma vez que a imitação de tal [...] loucura deve levar em conta somente o presente, e não o passado ou o futuro, portanto deve estar baseada na palavra em si e não no senso da frase; desta forma, quando a guerra for mencionada, será necessário imitar guerra, quando paz, paz, quando morte, morte, e assim em diante (MONTEVERDI, 2001, p.166, tradução nossa).

A relação entre a poesia e a música neste período foi o principal meio expressivo da música vocal. As técnicas musicais deveriam estar intimamente ligadas à declamação do texto e à eloquência dramática, pois, segundo Bianconi (1996, p.18, tradução nossa) "a monodia era intrinsecamente dramática". Na ópera,

poesia e música eram "servas" do contexto dramático, da verossimilhança aristotélica, da situação encenada.

No gênero operístico o que direciona as escolhas expressivas subjacentes – mesmo as que envolvem ordem rítmica – é certamente o tema dramático, o conjunto de eventos a serem realizados no palco. Antes de buscar notas e palavras, antes de escolher metros, ritmos e melodias, libretistas e compositores têm diante de si uma "estória" – muitas vezes inventadas a partir do zero, geralmente tiradas de uma obra literária pré-existente, seja ela um drama, um poema épico, um romance: uma "paleta" composta de personagens e ações, emoções e tensões psicológicas, esperando para adquirirem uma forma especificamente melodramática, principalmente por causa de suas invenções poéticas e musicais (LA VIA, 2006, p. 171, tradução nossa).

Encenar musicalmente um texto poético só era possível através da articulação entre a poesia e a música e de expressões musicais que transmitissem o estado afetivo desejado. No caso da melancolia, lágrimas, suspiros, gritos, falta de ar, etc, eram situações imitadas nos palcos da ópera pública da *Serenissima*. Os sintomas da melancolia eram expressos tanto pela relação entre a música e a poesia como pelo conjunto de artifícios cênicos utilizados no espetáculo operístico, como o gestual e a dança. Na cena de loucura fingida de Deidâmia, há indicações para que esta pare de cantar e se expresse somente em gestos. Irene Alm (2003) cita o uso de gestos e de dança durante um lamento feminino coletivo na ópera *Il Romulo e'l Remolo* (1645) de Francesco Cavalli e Giulio Strozzi:

Na ópera veneziana, a mímica poderia ser tanto cômica como trágica, e poderia explorar idéias, emoções, ações ou sentimentos que não são facilmente expressos com a voz. Um exemplo particularmente vívido de pantomima trágica vem no final do segundo ato de *Il Romolo e'l Remo* (1645). Seis mães de família de Alba dançam um *ballo grave* enquanto choram por seus maridos e parentes, em meio aos despojos de guerra. Elas levam uma urna com as cinzas, um frasco para coletar suas lágrimas, uma bolsa para pagar Caronte para a travessia, e lâmpadas para a chama eterna, assim como era utilizado na antiguidade. O libreto descreve os gestos lamentosos das mulheres, como diz o cenário, de suspiros e de dor; tudo isso teria sido representado de forma muito diferente somente através da música (ALM, 2003, p. 239, tradução nossa).

Retomando o trajeto sobre as diversas expressões artísticas em torno do tema da melancolia, é clara a influência destas no lamento feminino veneziano. Tanto a poesia, como a pintura, o teatro e os tratados cênicos traçam uma imagem da mulher melancólica que se repetiu nos palcos da Veneza seiscentista. A história

de perda, luto, abandono e amor não correspondido consistiu na principal temática utilizada nos lamentos da ópera pública veneziana.

5. PRÓCRIS E DORICLEA: DUAS FACES DA MELANCOLIA NA ÓPERA VENEZIANA.

Os Lamentos femininos correspondem a uma tópica já amplamente representada na arte. As personagens femininas, que foram figuras centrais no *dramma per musica* veneziano, tornaram-se responsáveis por um momento patético ideal para este novo e bem sucedido entretenimento. Seus prantos lembravam o público de velhas histórias e afetos já conhecidos. Neste capítulo, dois lamentos serão abordados como expressões da melancolia. A escolha destes lamentos teve como critério a história da protagonista e a representatividade destas obras no contexto operístico da época. Prócris e Doriclea apresentam diferentes facetas da melancolia, conforme foi concebida na literatura médica e literária. Além do conteúdo dramático, estas obras, ambas do compositor Francesco Cavalli, representam momentos diferentes da convenção do lamento em Veneza. A importância de Cavalli na ópera veneziana é incontestável, assim como seu papel dentro da estruturação do lamento enquanto convenção. O Lamento de Prócris, da ópera *Gli Amore di Apollo e Dafne* (1640), marca o início da carreira operística do compositor. Nota-se grande influência do Lamento de *Arianna* e também importantes inovações de Cavalli, como o uso de refrãos estruturados e tratamento diferenciado do baixo descendente em tetracorde menor. Já o lamento da personagem principal da ópera *La Doriclea* (1645), com libreto de Giovanni Faustini, pertence a um período onde os lamentos de Cavalli possuíam uma identidade própria.¹¹⁴

5.1 Prócris

A personagem Prócris aparece na mitologia grega como a filha de Erecteu, rei de Atenas, e esposa de Céfalos. Dentre as várias versões de sua história, a que mais se perpetuou durante o século XVII foi a relatada por Ovídio em *As Metamorfoses* e em *A Arte de Amar*. Na primeira obra,¹¹⁵ o autor apresenta Céfalos contando para

¹¹⁴ Comum aos lamentos tipicamente cavallianos são os inícios em estilo recitativo, acompanhados por passagem ariosa com baixo em tetracorde descendente menor (muitas vezes como refrão), com acompanhamento de cordas, assim como momentos em *stile contitato*.

¹¹⁵ A principal tradução das *Metamorfoses* no *Seicento* consistia na publicação de Giovanni Andrea dell'Anguillara de 1563, em *ottava rima*. As citações utilizadas foram retiradas da versão online da obra original em latim, disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met7.shtml>

Foco¹¹⁶ sobre seu casamento com Prócris. Segundo ele, após dois meses de um feliz casamento com sua esposa, foi raptado por Aurora.¹¹⁷ Negou se deitar com a deusa, e esta, enfurecida, o mandou de volta. Mas as artimanhas de Aurora despertaram nele o ciúme, e ele decidiu testar a fidelidade de Prócris. Com a ajuda da deusa, se disfarçou e retornou ao lar com muitos presentes. Relata à Foco como sua esposa estava triste pela sua ausência: "Estava triste (mas nenhuma mulher poderia ser mais bonita que ela em sua tristeza) pelo seu marido abruptamente levado, imagine, Focus, a tristeza a deixou ainda mais bonita¹¹⁸." Prócris se manteve fiel por um bom tempo, mas, após lhe oferecer muitos presentes e dinheiro por apenas uma noite de amor, o esposo disfarçado acabou convencendo-a. Furioso, antes de consumir o ato, Céfalos revelou sua identidade, acusando-a de traição. Ela nada disse, e simplesmente o abandonou. "Não há nada, apenas silêncio, vencida pela vergonha abandona seu insidioso esposo e foge; detestando e repugnando toda a raça dos homens, assim como eu, e para as montanhas vaga, e lá estuda com Diana¹¹⁹". O marido, profundamente arrependido, por muito tempo sofreu. Então pediu o perdão à Prócris, e esta retornou ao lar, dando-lhe de presente um cão, mais rápido que qualquer outro, e um dardo de caça, presentes da própria Diana. O casal por muito tempo foi feliz, até que rumores sobre uma possível traição de Céfalos chegaram aos ouvidos de Prócris. Acontecia que, quando ele caçava, pedia às brisas que o refrescassem. Um servo que o ouviu chamar por *Aura* e se deliciar com esta, espalhou a errônea traição. Não sabendo do engano, a princesa de Atenas, tomada por ciúme, resolveu ir atrás do esposo, e presenciou este invocando a agradável brisa, *Aura*, para apaziguar seu calor. Então Céfalos, em meio à caça, percebeu algo se mexendo no bosque, e, acreditando mirar em um animal, acertou com seu dardo o peito de Prócris, que faleceu em seus braços.

Na *Arte de Amar* (2001), Ovídio usa este mito com o título de: *Não acreditar*

¹¹⁶ "Por causa da morte de Dirce, Dioniso enlouqueceu Antíope, que, ferida da mania báquica, percorreu a Grécia inteira, até que foi curada e desposada por Foco, herói epônimo da Fócida" (BRANDÃO, 1987, p. 236).

¹¹⁷ Aurora também é chamada de Eos, "é a Aurora personificada, adorada por todos os povos indo-europeus. Etimologicamente se prende à raiz aues, "brilhar", (...) Raptou, em seguida, Céfalos, filho de Déion ou de Hermes, e levou-o para a Síria. Como Céfalos não lhe correspondesse ao amor e a tivesse abandonado, Eos inspirou-lhe dúvidas cruéis acerca da fidelidade da esposa Prócris, ciúmes que, por sinal, se tornaram recíprocos e levaram a linda Prócris a terminar seus dias tragicamente. (...) De Eos e Astreu, como se viu, nasceram os ventos Zéfiro, Bóreas e Noto" (BRANDÃO, 1986, p.269).

¹¹⁸ tristis erat (sed nulla tamen formosior illa esse potest tristi) desiderioque dolebat coniugis abrepti: tu collige, qualis in illa, Phoece, decor fuerit, quam sic dolor ipse decebat!

¹¹⁹ illa nihil; tacito tantummodo victa pudore insidiosa malo cum coniuge limina fugit; offensa que mei genus omne perosa virorum montibus errabat, studiis operata Dianae.

muito depressa na existência de uma rival. Céfalos e Prócris. O autor exclui o rapto de Aurora, e foca seu conto no ciúme sem fundamentos de Prócris. A cena descrita para a desconfiança da personagem descreve um estado de insanidade causado pelo ciúme:

Quando Prócris ouviu o nome desta "Brisa", que ela tomou por uma rival, desmaiou e ficou subitamente muda de dor. Empalideceu como empalidecem as folhas tardias [...] Quando recobra os sentidos, ela rasga suas leves vestes sobre o peito, e com as unhas machuca suas faces, que não merecem esse tratamento. De repente, os cabelos espalhados, louca de raiva, ela corre pelos caminhos, como excitada pelo tirso de Baco (OVÍDIO, 2001, p. 109).

Nesta versão de Ovídio, Prócris percebe seu erro antes de morrer. A frase: "Morro antes da minha hora, mas nunca conheci a afronta de uma rival" (OVÍDIO, 2001, p.110) enfatiza o lugar da personagem nesta obra ovidiana, a de uma mulher enlouquecida por um ciúme sem fundamento e as perigosas consequências deste comportamento.

Giovanni Francesco Busenello, no *Argomento* do libreto de *Gli amore di Apollo e Dafne*, publicado em 1656, justifica a introdução do conto de Céfalos e Prócris como um "ornamento" em sua favola pastorale:

As outras coisas neste drama são Episódios entrelaçados no modo que verás e se por ventura algum ingênuo considerar dividida a unidade da Favola pela duplicidade dos Amores, isto é, de Apollo e Dafne, de Titone e Aurora, de Céfalos e Procri, com prazer faço recordar, que estas interligações não desfazem a unidade, mas a adornam, e lembrem-se que o Cavaleiro Guarino no Pastor Fido não pensou duas vezes ao duplicar os Amores, isto é, entre Mirtillo & Amarilli, e entre Silvio e Dorinda; mas fez com que os Amores de Dorinda e de Silvio, servissem de ornamento para sua Favola¹²⁰ (BUSENELLO, 1656, p. 6, tradução nossa).

¹²⁰ *Le altre cose nel presente Drama sono Episodi intrecciati nel modo che vederai e se per avventura qualche ingegno considerasse divisa l'unita della Favola per la duplicità dell'Amori, cioè d'Apollo, e Dafne, di Titone, e dell'Aurora, di Cefalo, e di Proci, sa compiacca raccordarsi, che queste introcciature non dis fanno l'unita, mà l'adornano, e si rammenti, che il Cavalier Guerino nel Pastor Fido non pretese duplicità d'Amori, cioè trà Mirtillo, & Amarilli, e trà Silvio, e Dorinda,; mà fece, che gli Amori di Dorinda, e di Silvio servissero d'ornamento alla Favola sua.*



Figura 9 - Libreto de *Gli amore di Apollo e Dafne* de Busenello. publicado em 1656

Assim, como defende o autor, Prócris representa uma das faces do Amor,¹²¹ um ornamento sobre o abandono, a traição e o ciúme. Diferentemente da versão de Ovídio, no libreto de Busenello Céfalos corresponde ao amor de Aurora, na verdade, é ele que a chama: "Venha do puro Céu, nos braços de seu fiel, faça que eu, abençoado, goze por somente um dia"¹²² (BUSENELLO, 1656, p. 26, tradução nossa). O Lamento de Prócris é inserido na oitava cena do primeiro ato, logo após um dueto de amor entre Céfalos e Aurora. Busenello apresenta uma esposa traída, tentando entender os motivos do abandono, expressando a contradição entre o ódio e o amor pelo traidor, e a fúria e o medo em relação à deusa. O texto é marcado pelas conhecidas contradições da melancolia erótica, onde a tristeza e a ira se misturam com a obsessão em torno do objeto amado. Nota-se também a temática do abandono, presente na tradição poética de Eurípedes e Ovídio. Dentro do padrão de versos *endecassilabi* e *settenari*, o autor dá primazia para versos *piani*,¹²³ apesar da presença, não aleatória,¹²⁴ de versos *tronchi*.¹²⁵ Cavalli respeita quase

¹²¹ A influência de Ovídio é clara, tanto pela escolha de Prócris como pela história principal de Apolo e Dafne, retirada também de *As Metamorfoses*.

¹²² *Vieni dal puro Ciel In braccio al tuo fedel, Fa, ch'io goda beato un solo die.*

¹²³ As terminações *piani*, ou seja, paroxítonas, são as mais comuns da língua italiana.

¹²⁴ Essa afirmação será explicada a seguir.

completamente o texto do libretista,¹²⁶ alterando ou repetindo algumas poucas palavras, mas mantendo-se fiel à métrica escolhida por Busenello .

1	<i>Volgi¹²⁷, deh volgi il piede</i>	Retorna, Ah retorna	7p ¹²⁸
2	<i>Bellissimo assassin della mia fede.</i>	Belíssimo assassino de minha fidelidade.	11p
3	<i>Dico rivolgi il piè</i>	Peço que retournes	7t
4	<i>O mancator, perché</i>	Ó traidor, porque	7t
5	<i>Dal tuo novello ed infocato¹²⁹ adore</i>	De teu novo e ardente amor	11p
6	<i>Non spero più, che tu rivolga il core;</i>	Não espero mais, que afastes o coração;	11p
7	<i>Sia pur la mia rival de sensi tuoi,</i>	Já que a minha rival de teus sentidos	11p
8	<i>E di pensieri il punto ed il compasso,</i>	E pensamentos é o ponto e o compasso	11p
9	<i>E lascia me sol del tuo piede un passo.</i>	Deixou-me sozinha de teus pés um passo.	11p
10	<i>Io son pur quella Procri,</i>	Eu sou aquela mesma Prócris,	7p
11	<i>Che dagli amori tuoi delitia fu.</i>	Que foi a delícia dos teus amores.	11t
12	<i>Lassa, io m'inganno, io non son quella più.</i>	Ah infelizmente, eu me engano, eu não sou aquela mais.	11t
13	<i>O spergiuro infedele</i>	Ó perjúrio infiel	7p
14	<i>Io nell'Aurora tua</i>	Eu em tua Aurora	7p
15	<i>Sospiro la mia sera,</i>	Suspiro o meu anoitecer,	7p
16	<i>E vede il disperato mio desio.</i>	E vês o meu desesperado desejo.	11p
17	<i>Nell'altezze di Lei l'abisso mio;</i>	Na alteza dela, meu abismo;	11p
18	<i>E pur ancora io t'amo,</i>	E eu ainda te amo,	11p
19	<i>Il tradimento, ohimè mi svena il core,</i>	A traição, ai de mim, me fere o coração	11p
20	<i>E al mio dispetto adoro il traditore.</i>	E no meu sofrimento amo o traidor.	11p
21	<i>Così povero adunque</i>	Tão pobre então	7p
22	<i>È il Cielo di bellezze,</i>	É o Céu de belezas,	7p
23	<i>Che cercano le Dee gli amanti in terra?</i>	Que procuram as Deusas os amantes na terra?	11p
24	<i>Ha penuria l'Olimpo</i>	Há escassez no Olimpo	7p
25	<i>D'amabili sembianze?</i>	De amáveis semblantes?	7p
26	<i>Né sà l'Aurora ritrovarsi amanti</i>	Não sabe Aurora procurar amantes	11p
27	<i>S'alle mie calde innamorare voglie</i>	Se a minha ardente paixão deseja	11p
28	<i>Le dolcezze mi¹³⁰ rubba, e' ben non toglie?</i>	A doçura me rouba e o bem não priva?	11p
29	<i>Cefalo torna a me,</i>	Céfalo retornas para mim,	7t
30	<i>Io son colei, che tua diletta fu</i>	Eu sou aquela, que tu desejavas	11t
31	<i>Lassa, io m'inganno, io non son quella più.</i>	Ah infelizmente, eu me engano, eu não sou mais aquela.	11t
32	<i>Ohimè la gelosia</i>	Ai de mim o ciúme	7p
33	<i>Mi stimola a bestemmie, ed a furori.</i>	Me estimula a maldições, e ao furor.	11p
34	<i>Ma perch'è Diva l'alta mia rivale,</i>	Mas por ser uma Deusa minha rival,	11p
35	<i>Religione, e riverenza insieme</i>	Religião e reverência juntas	11p
36	<i>Su 'l fondo al core i miei singulti preme.</i>	Reprimem os soluços no fundo de	11p

¹²⁵ Nas terminações *tronchi*, ou oxítonas, o acento encontra-se na última sílaba do verso.

¹²⁶ O texto considerado foi o utilizado por Cavalli. As palavras sublinhadas de vermelho são consideradas erradas no libreto, fato comum na época, e as repetições (que aparecem na partitura), de azul.

¹²⁷ No libreto a palavra aparece como Vogli.

¹²⁸ A letra *p* se refere às terminações *piani* e a letra *t* indica terminações *tronchi*.

¹²⁹ No libreto a palavra aparece como *invocato*.

¹³⁰ No libreto é usada a palavra *non*.

		meu coração.	
37	<i>Mal peggiore del mio non ha l'Inferno</i>	Mal pior que o meu no Inferno não há	11p
38	<i>Pon maledire i miseri dannati</i>	Os malditos miseráveis podem amaldiçoar	11p
39	<i>Io trafitta, ed ardente e lacerata</i>	Eu traída, e ardendo e despedaçada	11p
40	<i>da duol che passa le midolle l'osso</i>	Da dor que passa pela minha medula	11p
41	<i>Dannata son, e maledir non posso,</i>	Condenada sou, e amaldiçoar não posso,	11p
42	<i>Cefalo riedi à me,</i>	Céfalo retorna para mim,	7t
43	<i>Io son colei, ch'Idolo tuo già fu</i>	Eu sou aquela, que tu já idolatraste	11t
44	<i>Lassa, io m'inganno, e non son quella più.</i>	Ah infelizmente, eu me engano, eu não sou aquela mais.	11t
45	<i>Deh ricevete, o selve,</i>	Ai de mim, recebei, ó selvas,	7p
46	<i>Accettate, ò deserti</i>	Aceitai, ó desertos	7p
47	<i>D'un pianto amaro il tacito tributo:</i>	De um pranto amargo o silencioso tributo:	11p
48	<i>Eccessivo è il dolor quand'egli è muto.</i>	Excessiva é a dor quando ela é muda.	11p

Em *stile recitativo* e com início em Mi menor, o lamento começa com o chamado de retorno a Céfalos: *Volgi deh volgi i piede*. O recitativo, em *endecassilíbi* e *settenari*, em sua maioria *piani*, é intercalado por refrãos em versos *tronchi*. Tal tratamento poético divide o lamento em pequenas sessões. Essa separação é indicada pelo compositor com as barras duplas de compasso e as fermatas no final dos dois últimos refrãos. A repetição do refrão acentua a obsessão de Prócris, expressa pela frase imutável: *Lassa io m'inganno, io non son quella più*. Esta frase enfatiza a idéia do abandono e da traição do marido. Prócris já não é mais aquela a quem Céfalos deseja e idolatra, como as memórias lhe insistem em relembrar.¹³¹ O amargo engano (*io m'inganno*), a percepção de que seu presente não condiz com suas lembranças passadas, se contrapondo à súplica pelo retorno do traidor, é o pensamento fixo que não permite descanso. A idéia fixa no objeto perdido é um sintoma característico da melancolia, relacionada principalmente à melancolia amorosa. Dini (1997) resume, com citações do médico Silvatici, o caráter obsessivo da melancolia amorosa: "como se tentasse expulsar o objeto estranho (memórias) e perturbações presentes à imaginação", e, ao invés disso, fosse reduzida ao 'pensamento fixo e contínuo do objeto desejado' (DINI, 1997, p.10, tradução nossa). O médico Orabassio chama este sintoma de "(...) uma contínua ruminação mental sobre o objeto perdido" (ORABASSIO *apud* ROCCATAGLIATA, 2001, p.30, tradução nossa). O salto de sétima na palavra *Lassa* (compassos 22, 57, 86), tanto do baixo

¹³¹ Esta passagem, onde Prócris relembra os momentos em que era amada por Céfalos, será tratada a seguir.

como da voz no contratempo, destaca esta expressão de dor do resto do lamento.



de muitos metros de versos, dando os *sdrucchiole* às pessoas baixas e os breves e *tronco* aos irritados" (FABBRI, 2006, p. 26) ¹³⁴.

I)



II)



III)



Exemplo 18 - As três variações da passagem que antecede o refrão

A alternância entre figuras rítmicas de maior valor e de menor valor, presente em todo o recitativo, pode ser relacionada com mudanças na velocidade do discurso e à expressão de afetos agitados ou moderados. Os primeiros, que podem ser associados com a ira e o desespero, são expressos geralmente por semicolcheias, ou colcheias em notas repetidas, principalmente nos momentos em que Prócris se refere à Aurora ou à traição de Céfalos. Segundo Girolamo Mei, o aumento na velocidade da melodia da voz estava relacionado a afetos agitados: "Da mesma forma, uma velocidade média entre rápido e lento denota uma alma quieta, uma

¹³⁴ *E così per accomodarmi alle persone ed agli affetti che devono da loro esprimersi, mi son servito di più metri di versi, com'a dire dando le sdrucchiole a persone basse ed il breve e tronco ad adirati*

velocidade rápida denota excitação [*concitato*], e uma velocidade lenta, uma alma apática e preguiçosa" (MEI *apud* OSSI, 2003, p.194, tradução nossa). Nos seis primeiros versos (Exemplo 19), ocorre uma mudança na intensidade do discurso. A sentença *Belissimo assassin de la mia fede* (compasso 3), é expressa musicalmente com contrastes de altura de som e de ritmo. A mínima no Fá # (compasso 4) acentua o efeito da palavra, *tronca, assassin*. O salto ascendente de quinta, que produz a décima com o baixo, representa o grito desesperado, seguido por pausa que separa o intervalo de oitava descendente seguinte, produzindo um contraste sonoro e afetivo. Como já foi abordado anteriormente, os contrastes entre as alturas dos sons era um artifício utilizado desde a Renascença para expressar afetos diversos. A região grave se referia à tristeza ou a afetos moderados, enquanto registros agudos estavam ligados ao desespero, ou a afetos mais agitados. "Da mesma forma, é sabido que os sons moderados, entre os extremos alto e suave, são apropriados para demonstrar um afeto calmo e moderado, e aqueles que são muito agudos refletem uma alma que está afetada e elevada [*sollevata*]" (MEI *apud* OSSI, 2003, p. 194, tradução nossa).

Vol - gi Deh vol-gi il pie - de Bel - lis-si-mo as - sa - sin

del - la mia fé - de Di - co ri-vol - gi'il piè Ò man - ca - tor per - che dal tuo no -

vel-l'et in - fo - ca - to a - do - re non spe-ro più che tu ri - vol - ga il Co - re.

Exemplo 19 - Primeiros seis versos do lamento de Prócris

Quando Prócris se refere ao "novo e ardente amor" de Céfalos, no compasso 8,

Cavalli utiliza semicolcheias para demonstrar a "agitação" afetiva da personagem, que logo retorna ao afeto moderado e à conclusão cadencial na palavra *Core*. No compasso 13, a lembrança da rival novamente agita Prócris, em passagem muito semelhante ao *concitato* presente em *Arianna*.¹³⁵ A frase *Sia pur la mia rival de sensi tuoi* é expressa por semicolcheias e colcheias em notas repetidas, tendo o efeito acentuado por cromatismo ascendente.



Exemplo 20 - Notas que remetem ao *concitato* de Monteverdi em *Arianna*.

O mesmo recurso é utilizado no compasso 47, quando ela se refere ao nome da rival:



Exemplo 21 - Colcheias e semicolcheias em nota repetida na palavra *Aurora*. "Não sabe Aurora procurar amantes..."

No compasso 36 (Exemplo 22), a sentença *il tradimento, Ohimè mi svena il core* apresenta o padrão descrito, mas com significativo contraste afetivo. A traição, representada por notas agitadas, em semicolcheias na nota Ré, é bruscamente cortada pelo salto de terça maior na palavra *Ohimè*. O Fá# estático e prolongado por ligaduras até o primeiro tempo do compasso seguinte contrasta com a passagem agitada anterior e com o retorno das notas em *concitato*. A batalha interna da personagem, entre o ódio e o amor que sente por Céfalos, é clara na passagem e *al mio dispetto / Adoro il traditore*. A palavra *Adoro*, é expressa por dissonância de sétima com o baixo, efeito inesperado para uma palavra que remete à doçura.

¹³⁵ O trecho *concitato* de Ariana encontra-se no primeiro capítulo, p.61.

36
il tra-di-men-to_O - hi - mè mi sve-na il co - re e al mio dis - pet - to_A -

36

39
do - ro il tra - di - to - re.

39

Exemplo 22 - Contraste afetivo: *concitato* e nota estática, e palavra *Adoro* em dissonância de sétima menor.

Estes momentos agitados condizem com a descrição de muitos teóricos sobre o descontrole afetivo da melancolia. Burton comenta sobre as perturbações que afligem o melancólico, que se assemelham de certa forma com as apresentadas pela personagem: "com mentes desinquieta, pensamentos agitados e inquietos, descontentes,[...] coisas passadas, presentes e futuras, a lembrança de alguma desgraça, perda, injúria, abusos, etc., perturba-os [...]" (BURTON, 2011, p. 346).

A impotência de Prócris perante a deusa é uma faceta muito explorada neste lamento. No compasso 32, a posição de personagem elevada de Aurora, *Nell'altezze di Lei*, é tratada por Cavalli com cromatismo ascendente até a nota Sol, na palavra Lei (ela). Já o abismo de Prócris, *l'Abisso mio*, recebe intervalo de oitava descendente, terminando a sentença na nota grave Ré. A rápida mudança da altura da melodia da voz demonstra a distância que as separa, intervalo de décima primeira, e acentua a gravidade do estado de Prócris:

32
tez - ze di Lei L'A - bis - so mio. —

32

Exemplo 23 - Elevação de Aurora e o abismo de Prócris.

Apesar do ciúme e da fúria (compasso 62), o medo de maldizer o divino confina o sofrimento de Prócris no "fundo de seu coração" (verso 36). A ira, que não tem vazão suficiente através da palavra, utiliza da expressão musical fornecida por Cavalli: o já conhecido *concitato*, semelhante ao de Ariana de Monteverdi:

73
mal peg-gio-re del mio non hà L'In-fer-no pon ma-le-di-re i mi-se-ri dan-na-ti Io

76
traf-fi-ta ar-den-te e Lac-ce-ra-ta da duol che pas-sa Le mi-dol-le

79
L'os-so dan-na-ta son e ma-le-dir non pos-so

Exemplo 24 - Momento de agitação afetiva de Prócris, semelhante ao *concitato* de Ariana de Monteverdi.

A descrição da dor de Prócris transmite o nível de seu sofrimento: *Eu traída, ardendo e despedaçada da dor que passa pela minha medula*. Sua melancolia, causada pelo abandono e pela traição de seu marido, remete aos inúmeros casos relatados sobre a melancolia amorosa no século XVII. No refrão, a personagem se depara com a triste percepção do engano. O desmanchar da lembrança de um tempo passado é obsessivamente repetido. Entre os momentos de tristeza, o medo e o ciúme causam a ira, contida em palavras, mas expressa musicalmente pela agitação rítmica dos momentos *concitatos* e por saltos e dissonâncias que retiram seu discurso do padrão da "normalidade", da moderação de um discurso tranquilo. Sua inconstância e excesso relembram o desequilíbrio afetivo da loucura melancólica. Além disso, encontram-se também a tristeza e o medo descritos por Hipócrates. No caso de Prócris, a tristeza do abandono, que o medo impede de ser

exteriorizada, retorna para o interior de sua alma e torna-se excessiva e obsessiva. Tal condição é resumida por Prócris no fim do lamento: *Excessiva é a dor quando ela é muda.*

5.2 Doriclea.

*Stat terror animis, et cor attonitum salit, Pavidumque trepidis
palpitat venis jecur.*¹³⁶

Plutarco

A ópera *La Doriclea* (1645), de Faustini e Cavalli, conta a história de Doriclea, rainha da Armênia, que luta ao lado de seu marido Tigranes contra a invasão do reino Parta. Apesar da personagem principal ser fictícia, o libretista se utilizou de alguns acontecimentos reais, como o conflito entre a Pártia¹³⁷ e a Armênia,¹³⁸ e de algumas figuras históricas, como Artabano,¹³⁹ Tigrane¹⁴⁰ e Surena.¹⁴¹ Christopher Mossey (2004), na edição moderna desta ópera, afirma que *La Doriclea* evocou pela primeira vez na ópera pública veneziana o mito das Amazonas. "*La Doriclea* foi o primeiro drama musical do repertório veneziano a trazer as antigas tradições literárias e históricas das legendárias mulheres Amazonas para o palco operístico" (MOSSEY, 2004, p. 5, tradução nossa). Faustini, no prefácio de seu libreto de 1645, chama sua protagonista de *Amazona*,¹⁴² e ataca algumas figuras poderosas da época, acusando-as de "deturparem a composição de mentes melhores que as deles" (FAUSTINI, 1645, p. 4, tradução nossa). Este pronunciamento do libretista se refere ao fato de *La Doriclea* ter tido sua estréia atrasada por dois anos por pressões externas. Faustini relata este caso em 1643 no libreto de *Egisto*, onde afirma ter sido pressionado a substituir de última hora sua estimada criação, *La Doriclea*, pela nova e inacabada *Egisto* (MOSSEY, 2004; ROSAND, 2007).

¹³⁶ "A alma treme, o coração palpita, na veia o fígado se dói e agita." Citação utilizada por Robert Burton no segundo volume de *A Anatomia da Melancolia*, traduzido para o português por Guilherme Gontijo Flores (2011b).

¹³⁷ O Império Parta dominou por muitos séculos a região da Mesopotâmia e da Babilônia, e gerou muitos conflitos com a Armênia e o Império Romano devido ao controle que possuía sobre a rota da seda.

¹³⁸ O Reino da Armênia, na Antiguidade, se encontrava entre o Império Parta e Romano.

¹³⁹ Artabanus I e Artabanus III da dinastia Asárcia tiveram conflitos com a Armênia, mas não se sabe de qual deles Faustini se inspirou.

¹⁴⁰ Assim como no caso do personagem Artabanus, Tigranes foi um nome adotado por muitos reis da Armênia.

¹⁴¹ Surena (84–52 a.C.), foi um famoso guerreiro do Império Parta.

¹⁴² *Tocca a V. S. Eccellentissima, come amico del padre, e per l'affetto, che porta a questa Amazona, quale ha tratto, si puo dire, i primi vagiti nelle sue braccia, ad assicurarle il sentiero, ed a diffendere la sua riputazione contro la sfacciata ambitione di certi rozzi versificatori [...].*

Segundo Wendy Heller (2004), o tema das mulheres guerreiras tornou-se muito comum na ópera veneziana após a metade do século XVII. O fascínio por este tema estaria relacionado às características únicas das amazonas, que as diferenciavam das heroínas que normalmente eram utilizadas no *dramma per musica* da época. A independência do gênero masculino e a autossuficiência sexual destas guerreiras também forneciam importantes tópicos para os debates acerca da mulher na sociedade veneziana do *Seicento*.

As mulheres amazonas (assim como as mais genéricas guerreiras mulheres) tornaram-se particularmente populares nas óperas da metade do século XVII, o que não é surpreendente dado o especial lugar das amazonas no debate sobre as mulheres – e suas potencialidades para a auto expressão (HELLER, 2004, p.221, tradução nossa).

Mossey (2004) considera a história de Clorinda,¹⁴³ da obra *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, como a principal influência literária para a personagem da rainha. Ambas as guerreiras são feridas em combate e se despedem de seus amados antes da morte. Mas diferentemente da heroína de Tasso, Doriclea sobrevive, e encarna outros papéis femininos, além do de guerreira, durante a ópera, como o de esposa e rainha. Apesar de no prefácio de seu libreto Faustini considerar Doriclea uma Amazona, na descrição dos personagens a coloca como a "mulher de Tigrane" (FAUSTINI, 1645, p.9). O conflito entre a face amazona de Doriclea, representada pelo disfarce de guerreiro Cyrus, e seu papel como rainha e esposa é amplamente explorado pelo libretista.

¹⁴³ Outra importante personagem literária que pode ter inspirado Faustini consiste na guerreira Bradamante da obra *Orlando Furioso* de Ariosto.



Figura 10 - Capa da edição de 1645 do libreto de Giovani Faustini de *La Doriclea*.

O libreto de Faustini tem início com a descrição dos atos de Doriclea que antecedem o início da história:

Doriclea, nascida do sangue real de Pontus, que sempre quis fazer parte das tristes circunstâncias de seu querido esposo, de estar entre as tropas, e andar armada entre as milícias, e lutar por sua vida, não foi reconhecida neste dia de valor inédito. Ela, quase como um relâmpago, invade as ordenanças partas, e atropelando aqueles que tentaram se opor à sua bravura entrou no centro do hostil exército, e apesar de ser uma espada em meio a milhares, feriu Artabano¹⁴⁴ (FAUSTINI, 1645, p. 7, tradução nossa).

Na primeira cena de *Doriclea*, esta se encontra ferida em meio aos restos da guerra. A rainha desenganada pede que seu marido, Tigrane, a abandone e fuja da tropa inimiga que se aproxima. Após muita relutância, o rei da Armênia parte com o que sobrou de seus homens. Um soldado inimigo, Surena, se aproxima de Doriclea e reconhece-a como "o soldado, que se fez eterno com a matança de nosso povo, que

¹⁴⁴ *Doriclea, nata del sangue reale di Ponto, c'aveva voluto essere sempre a parte di tristi casi del suo caro consorte, e tra gl'esserciti, e nelle mischie errare armata, e combattere per la sua vita, fece sconosciuta quel giorno prove di valore inudite. Ella quasi un folgore aperse l'ordinanze parthe, ed atterando chi tentava d'opporsi al sua coraggio penetrò nel centro dell'essercito ostile, ed ivi ad onte di mille ferri ferì Artabano (...)*

é quem chamou com mão forte o sangue das veias de Artabano” ¹⁴⁵ (FAUSTINI, 1645, p.22, tradução nossa). A rainha é levada ao reino inimigo como prisioneira. Fica aos cuidados de Eurinda, irmã do rei Artabano. As duas se desentendem, mas no meio da briga chega Farnace, príncipe da Ibéria e prometido de Eurinda, e diz que Doriclea se chama Cyrus, um guerreiro de sangue nobre e ibérico. Farnace dispensa sua amada e diz que o soldado ficará sob seus cuidados. A rainha, ainda ferida, pede que não a deixem viver, e em vários momentos diz que deseja a morte. O príncipe ibérico é um velho amigo do reino armênio, e sozinho com a rainha lamenta pelo ocorrido e pede informações sobre Tigrane. Doriclea conta que seu marido fugiu para a Assíria, reino aliado. Farnace desespera-se, pois o rei assírio traiu Tigrane na batalha. Ele sai rapidamente para alcançar o rei, deixando Doriclea angustiada aos cuidados de Sabari, seu servo. Na ausência de Farnace, Doriclea, tida como o guerreiro Cyrus, é levada à Artabano, que a ovaciona pela sua coragem e bravura no combate. Eurinda se apaixona por Cyrus, e este, que na verdade trata-se de Doriclea, finge corresponder.

No momento do lamento, na primeira cena do terceiro ato, Doriclea se encontra no jardim do palácio, planejando fugir da cidade e ansiosa sobre o futuro de Tigrane, que neste momento está a caminho do reino assírio. Lamenta sobre o cruel destino, sobre a louca paixão de Eurinda e pela ameaça que assola o marido. Em um reino inimigo, precisa fingir ser um guerreiro e corresponder à paixão de uma desconhecida. No lamento, há o medo de ser reconhecida, a tristeza pela sua condição, os ininterruptos pensamentos agitados (*Da mille gravi, ed agitati cure*), a imagem de Tigrane sendo aprisionado e sua impotência. Doriclea, além da tristeza pelas perdas que sofreu, demonstra como principal motor de sua melancolia o medo pelo futuro. Sassonia, importante médico veneziano do *Seicento*, afirma que o temor, sintoma intrínseco à melancolia, tem como origem principal a ameaça de acontecimentos futuros¹⁴⁶. "O temor consiste em uma perturbação por um mal futuro, a tristeza consiste em uma perturbação que deriva da idéia de um mau presente" (SASSONIA *apud* DINI, 1997, p. 60, tradução nossa). A incerteza de seu destino, e principalmente de seu amado, em conjunto com a condição em que se encontra, é um conflito muito explorado por Faustini. Além disso, sua localização e

¹⁴⁵ *Ecco il guerriero, ch'eternò se stesso, con la strage dei nostri, ecco chi trasse con poderosa mano il sangue dalle vene ad Artabano.*

¹⁴⁶ Tal afirmação aparece em muitos outros autores do período. Mercuriale, por exemplo, atribui a relação entre o temor e os acontecimentos futuros à Aristóteles.

disfarce acentuam seu sofrimento que, assim como Prócris, não pode ser externalizado. Precisa sustentar sua personalidade masculina em território inimigo e não pode alertar o marido do perigo que o espera. Para expressar o lamento de Doriclea, Faustini utilizou versos *endecassilibi* e *settenari*, em sua maioria *piani*. O tratamento da poesia se dá em versos *sciolti*, ou seja, com acentuação irregular e rima variada.

1	<i>Se ben mai non mi vide</i>	Apesar de que nunca tenham me visto	7p
2	<i>Questa città, pur temo</i>	Nesta cidade, ainda temo	7p
3	<i>D'esser riconosciuta, onde m'involò</i>	Ser reconhecida, portanto me ausento	11p
4	<i>Ale regie adunanze, e accompagnata</i>	Das reuniões reais, e acompanhada	11p
5	<i>Da mille gravi, ed agitanti cure,</i>	Por milhares de preocupações	11p
		agitadas e graves	
6	<i>Trà solitarii e taciti soggiorni,</i>	Em solitária e silenciosa estadia,	11p
7	<i>Trà remoti silenzi io traggo i giorni.</i>	Entre remotos silêncios eu passo os	11p
		dias.	
8	<i>Eurinda, Eurinda, e quale</i>	Eurinda, Eurinda, e qual	7 p
9	<i>Amorosa follia nel petto alberghi?</i>	Amorosa loucura em teu peito habita?	11p
10	<i>Ti delude un fanciullo, e disperate</i>	Um jovem te decepçiona, e	11p
		desesperada	
11	<i>Sono le tue speranze, in mezzo à l'onda</i>	São as tuas esperanças, no meio de	11p
		uma onda	
12	<i>Arida sarai sempre e stibonda.</i>	Árida estarás sempre e sedenta.	11p
13	<i>A che bado? A che penso?</i>	A que me atenho? Em que eu penso?	7 p
14	<i>E la memoria puote</i>	E a memória pode	7 p
15	<i>Essercitarsi in cose</i>	Exercitar-se nas coisas	7 p
16	<i>Così leggiere, e vane,</i>	Assim leves, e vãs	7 p
17	<i>E abbandonar Tigrane?</i>	E abandonar Tigrane?	7 p
18	<i>Fuggi mio ben l'Assiro,</i>	Foge meu bem, o Assírio	7 p
19	<i>Ohimè, fuggilo dico,</i>	Ai de mim, foje eu peço,	7p
20	<i>Egl'è nostro nemico:</i>	Ele é o nosso inimigo:	7 p
21	<i>Indarno, indarno io grido,</i>	Em vão, em vão eu grito,	7 p
22	<i>Non pon gl'accenti miei,¹⁴⁷</i>	Não podem minhas palavras	7 p
23	<i>Giunger dove tu sei.</i>	Irem até onde tu te encontras.	7 p
24	<i>Deh voi, cortesi, voi</i>	Ah, vós, cortêses, vós	7 p
25	<i>Arrecate, vi prego</i>	Levem, assim suplico	7 p
26	<i>Al mio consorte, ò venti,</i>	A meu esposo, ó ventos,	7 p
27	<i>queste voci dolenti.</i>	Estas vozes dolorosas.	7 p
28	<i>Ah plebe degli Dei,</i>	Oh, servos dos Deuses,	7p
29	<i>Superbissimi Astrei,</i>	Superbíssimos filhos de Astreu,	7p
30	<i>Invece d'apportarle a lui secrete</i>	Em vez de levá-las a ele em secretos	11p
31	<i>All'aere le gettate e disperdete?</i>	Ares as lançam e as dispersam?	11p
32	<i>Nelle concave rupi Eolo vi serri,</i>	Em rochas ocas Éolo vos prendem	11p
33	<i>V'annodin sempre ad'amantini ferri.</i>	Para sempre às algemas	11p
		adamantinas.	
34	<i>Ohimè Tigrane, ohimè, dell'empio</i>	Ai de mim, Tigrane, ai de mim, pelo	11p
	<i>Assiro</i>	ímpio Assírio	
35	<i>Prigion io ti rimiro?</i>	Aprisionado eu te imagino?	7 p
36	<i>Dov'è lo scudo, e l'asta,</i>	Onde está o escudo, e o cajado,	7 p
37	<i>Chi mi dà l'armi, olà</i>	Que me dá as armas, lá,	7 t
38	<i>Ritorni in libertà</i>	Retorna em liberdade	7 t
39	<i>il mio caro Signore,</i>	Meu querido Senhor	7 p

¹⁴⁷ Este verso é repetido por Cavalli.

40	<i>Lascialo traditore.</i>	Deixa o traidor.	7 p
41	<i>Che vaneggio infelice? E quai mi detta</i>	Que falo, infeliz? E me impõe a quais	11p
42	<i>funesti auguri il duol? La speme sia</i>	Angustiantes presságios a dor? A minha esperança é	11p
43	<i>Dell'egro spirto mio medica pia.</i>	O piedoso remédio para meu adoecido espírito	11p
44	<i>Ma qual oblio di Lette</i>	Mas que esquecimento de Lete ¹⁴⁸	7 p
45	<i>M'alleta i sensi al sonno, e alla quiete?</i>	Atrai meus sentidos ao sono e à quietude?	11p
46	<i>I lumi, urne del pianto,</i>	Os olhos, urnas de lágrimas,	7 p
47	<i>Stanchi di lagrimar l'angoscie mie,</i>	Cansados de chorarem a minha angústia,	11p
48	<i>Di mille fiori in sen lasciano il die</i>	Deixam o dia entre o seio de mil flores.	11p

Musicalmente, este lamento apresenta uma configuração muito diferente da apresentada no lamento de Prócris. Os contrastes afetivos, típicos desta convenção, recebem um tratamento musical mais claro, que são representados por seções bem definidas, acentuadas pelo uso de acompanhamento de cordas. As passagens em recitativo, seguindo o modelo de *L'Arianna* de Monteverdi, consistem no já abordado discurso da mulher melancólica, repleto de afetos moderados e agitados, acompanhado pelo baixo contínuo, e em alguns momentos também por partes instrumentais. Estas passagens aparecem no início e no final do lamento, e também se intercalam entre duas seções que se destacam do grande recitativo, mas não se repetem, como no caso do refrão de Prócris. A primeira passagem se localiza no centro do lamento e consiste em um arioso com típico baixo ostinato em tetracorde descendente menor, acompanhado por quatro vozes destinadas à instrumentos de cordas. A outra seção consiste no uso do *stile concitato* tanto na voz de Doriclea como nas cordas que acompanham essa passagem. Outra característica importante, já apontada por Rosand e Mossey, é a de que Cavalli mantém o centro tonal em Ré menor. Apesar de mudanças harmônicas no início das seções, recurso que auxilia na diferenciação destas, a harmonia de Ré menor sempre retorna de alguma forma, caracterizando a maioria das cadências ao longo da peça.

Cavalli inicia o solilóquio de Doriclea em *stile recitativo*. O início do discurso da rainha localiza-se em região grave, com rítmica respeitando perfeitamente as acentuações do texto. Na sentença *Da mille gravi, ed agitanti cure* há uma longa dissonância, por dois compassos, de sétima maior. Tal efeito, aliado às notas graves

¹⁴⁸ Em Hades, o submundo da mitologia grega, há um rio chamado Lete ou Lethe. As almas que bebiam das águas deste rio esqueciam de suas vidas na terra.

na melodia da voz, acentuam a "gravidade" das preocupações que assolam Doriclea: seu disfarce, sua fuga e o destino de Tigrane.



Exemplo 25 - Longa dissonância de sétima diminuta no momento em que Doriclea fala de suas preocupações agitadas e graves.

A cadência no acorde de La Maior, no compasso 18, tem na melodia um significativo movimento descendente, que conclui o canto na nota mais grave apresentada até então, um Lá 2. Após esta passagem, Doriclea se refere à paixão de Eurinda (Exemplo 26), inicialmente em Fá Maior, com melodia em região mais aguda que a anterior, e com movimentação melódica na voz do baixo contínuo. Esta passagem contrasta com a anterior por ser mais melodiosa e com acordes maiores. A preocupação já não é "grave" e dissonante, mas leve e corriqueira (*Così leggiere, e vane*).

Exemplo 26 - Momento em que Doriclea fala de sua preocupação com Eurinda

Percebe-se nesse momento seu conflito entre as novas preocupações como Cyrus e sua real situação enquanto Doriclea. *A che bado? A che penso?* (compasso 32) são as expressões que a recolocam como Doriclea, separadas da passagem anterior por

barra de compasso dupla e pelo acorde de Si bemol Maior, após a cadência em Ré Maior.

31

A che ba - do? a che pen - so? E la me - mo - ria

31

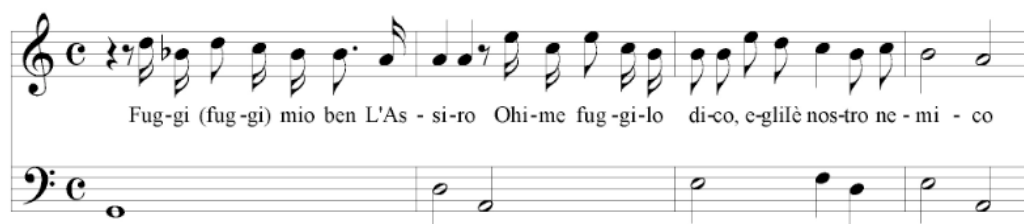
co - se co - si leg - gie - refe va - ne e ab - ban - do - nar Ti - gra - ne?

Exemplo 27 - Doriclea retorna à face de rainha, e culpa-se por abandonar Tigrane em suas preocupações

Ao retornar à face de rainha e esposa, Doriclea se culpa por estar pensando em coisas vãs. "Ser" Cyrus implica em abandonar Tigrane (*E abbandonar Tigrane?*), em não ocupar seu devido lugar, o de uma esposa lamentando pela queda de sua cidade e pela possível prisão do marido. Tal culpa "resolve-se" no compasso 39, onde o desespero de Doriclea é totalmente direcionado a seu marido, expresso através de semicolcheias e saltos de terça maior, quinta justa e quarta justa. Em um pequeno momento de delírio,¹⁴⁹ ela clama para que o marido fuja daquele que pensa que irá o salvar, mas que na verdade é um traidor.

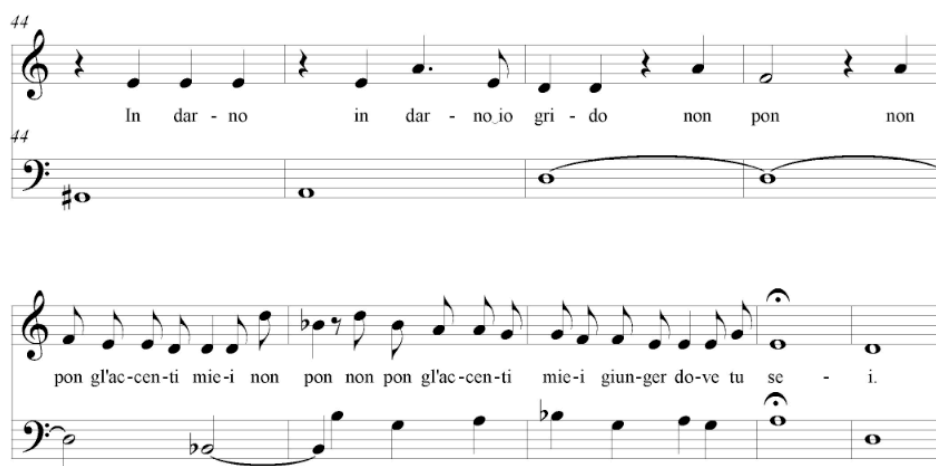
Tal terror é muito frequentemente causado, segundo argumenta Plutarco, *por algum perigo iminente, quando um objeto terrível está próximo*, é ouvido, visto, ou concebido, *quer apareça de fato, ou num sonho*; e muitas vezes, quanto mais súbito o acidente, mais violento será (BURTON, 2011b, p.278).

¹⁴⁹ O termo delírio é intrínseco à definição da melancolia nos Seiscentos: "a melancolia era definida como um delírio sem febre acompanhado de temor e tristeza [...]" (DINI, 1997, p.4, tradução nossa).



Exemplo 28 - Doriclea retorna às preocupações como rainha e em delírio avisa Tigrane do perigo.

Após essa passagem há um compasso de silêncio, seguido por um novo verso, com acorde de Sol# com sexta.¹⁵⁰ Neste momento, a rainha se depara com sua impotência, *Indarno, indarno io grido*, e com um discurso mais moderado, admite sua ilusão: "Não podem minhas palavras irem até onde tu te encontras". A constatação da impossibilidade de seus apelos serem ouvidos por Tigrane (compasso 49) – *Non pon* – é repetida por Cavalli. Musicalmente, esta repetição é enfatizada pelo uso de mesmo intervalo, uma terça maior descendente. Há um pequeno movimento na velocidade e na altura do discurso, evidente pelo uso de figuras de menor valor, e pela região onde a sentença *Non pon gli accenti miei* é repetida pela segunda vez, uma quarta justa acima.



Exemplo 29 - Doriclea percebe sua ilusão e sua impotência em relação à segurança do marido.

Essa passagem, na qual Doriclea novamente retoma sua tristeza e lida com a agitação afetiva causada pelo medo do destino de Tigrane, introduz o baixo ostinato em tetracorde descendente menor, acompanhado por um *ensemble* de cordas, a partir do compasso 53.

¹⁵⁰ Que harmonicamente se trataria de um Mi Maior.

Exemplo 30 - Início do arioso com baixo ostinato em tetracorde descendente menor, tempo ternário e acompanhamento de cordas.

Na partitura, a indicação de *accompagnamento* indica o uso de cordas nas quatro vozes instrumentais. Segundo Ellen Rosand (1991), Cavalli, através da repetição do uso de cordas nas passagens em baixo ostinato em seus lamentos, tornou este recurso intimamente associado à convenção do lamento. Em obras posteriores, a simples indicação do uso de cordas, *con viole*, *con violini*, já era suficiente para o entendimento de que aquela passagem se tratava de um lamento.¹⁵¹

Desta vez, novamente como rainha e esposa, Doriclea expressa com dolorosas sentenças (*voci dolenti*) sua tristeza. O já conhecido "baixo de lamento", que Cavalli utiliza em Ré menor, é introduzido primeiramente somente com as vozes instrumentais e o baixo contínuo. As cordas anunciam tanto a entrada como o fim do pranto de Doriclea, como uma moldura para seu sofrimento¹⁵². O tratamento do contraponto mais uma vez lembra o utilizado por Monteverdi no *Lamento della Ninfa*,

¹⁵¹ "(...) e às vezes os atributos sozinhos eram suficientes para tornar conhecido o gênero - lamentos geralmente carregavam a indicação de *adagio* ou somente *con viole* ou *con violini*. Em um caso excepcional a rubrica *con le viole* aparece no libretto, próximo do que obviamente se entendia como um texto de lamento." (ROSAND, 2007, p. 377, tradução nossa).

¹⁵² Tal observação foi inspirada nos apontamentos de Susan McClary (1994), que abordou com maestria o papel das vozes masculinas no *Lamento Della Ninfa* de Monteverdi. "Ela é cuidadosamente mediada por um trio de homens que a apresentam e permanecem sempre presentes até a conclusão da Ninfa, sendo que em seguida eles oferecem uma pequena coda que leva a composição à um seguro fechamento" (MCCLARY, 1994, p.88, tradução nossa).

como por exemplo, o uso de síncopes com ligaduras, que produzem dissonâncias no primeiro tempo do compasso, seguido por resolução descendente. A melodia da voz torna-se muito diferente do padrão apresentado até então. Cavalli criou um pequeno arioso, em registro agudo, onde Doriclea pede aos ventos que levem seu lamento ao amado. Uma figura melódica se repete durante toda essa seção. Consiste em um movimento diatônico descendente de quatro notas, que se inicia com uma mínima pontuada, seguida de semínimas. Esta figura aparece pela primeira vez no compasso 62, como resposta do baixo contínuo ao chamado de Doriclea por aqueles que levarão sua mensagem à Tigrane, *voi*.



Exemplo 31- Resposta do baixo à figura melódica da voz de Doriclea na palavra *voi*.

A rainha nomeia a quem dirige suas súplicas, os ventos, e a palavra *venti*, no compasso 70, apresenta esta mesma figura melódica, que logo em seguida é repetida pela voz superior dos instrumentos e pelo baixo contínuo, criando uma espécie de cascata de repetições em todas as vozes instrumentais:

The image shows a musical score for Example 33. It consists of five staves. The first four staves are for instruments: Flute (treble clef), Violin (treble clef), Viola (alto clef), and Cello/Double Bass (bass clef). The fifth staff is for the voice (bass clef). The score is in 4/4 time. The melodic figure, a descending eighth-note scale (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G#5), is circled in blue in each staff. The figure appears in measures 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, and 78. The lyrics 'ti, ques - te ques - te ques - te' are written below the voice staff.

Exemplo 33 - Figura melódica que, após Doriclea invocar os ventos, se repete em todos os instrumentos.

Esses "ecos" podem se relacionar com a metáfora do vento, tanto pela leveza de seu movimento melódico como pelo fato de aparecerem nos momentos onde a rainha o invoca (*venti*). Outra possibilidade pode estar relacionada à *mimesis* do ato de chorar, principalmente por consistir em um movimento descendente, que foi tradicionalmente associado à imagem pictórica das lágrimas, no modo menor, que como vimos foi relacionado à expressão musical da tristeza. Prefiro a interpretação de que estas figuras representam as dolorosas sentenças (*voci dolenti*) de Doriclea, ecoadas pelos obstinados *venti*, representados pelos instrumentos. As repetições desta figura, juntamente com o baixo ostinato, acentuam a fixação do estado melancólico de Doriclea. Os instrumentos e a imagem dos ventos encarnam a voz da obsessão melancólica, que ecoa o choro da rainha mesmo após o seu silêncio¹⁵³. “... mesmo se correm ou se descansam, acompanhados ou sozinhos, esse sofrimento continua: irresolução, inconstância, vaidade, medo, tortura, preocupação, ciúmes, suspeitas, etc. persistem e não podem ser aliviados” (BURTON APUD SILVA, 2008, p.290).

Antes do fim do canto, no compasso 78, a dor da protagonista se resume na palavra *dolenti*, marcada por longo melisma cromático descendente. O cromatismo

¹⁵³ Após o fim do canto de Doriclea, as cordas continuam por mais quatro compassos.

87 Ah ple-be de-gli De-i, Su-per-bis - si-mi As-tre-i in ve-ce di por-

87 tar-le a lui se-cre-te al-l'ae-re le get-ta-te e dis-per-de-te? Nel-le con-ca-ve rup-pi Eo-lo vi ser-ri V'an-no-din

Exemplo 35 - Retorno da agitação de Doriclea.

No compasso 95, Doriclea volta à sua tristeza, acentuada novamente pelo uso das cordas, mas em recitativo. Desta vez há somente a presença das três vozes superiores dos instrumentos. Ainda em delírio, imagina o marido aprisionado pelo rei assírio, *Ohimè Tigrane, ohimè, dell'empio Assiro prigion io ti rimiro*. O baixo, em movimento cromático descendente, acentua a tristeza com o já comentado uso do semitom para este fim. Uma dissonância chama a atenção no compasso 96, quando Doriclea se refere ao rei assírio. As palavras *dell' empio* (do ímpio) recebem uma dissonância de sétima diminuta, não preparada, na voz e também no instrumento mais grave do ensemble em relação ao baixo, criando um efeito duplamente contrastante.

95

95

95

Ohi-me Ti-gra-ne, ohi-me del-l'em-pio As-si-ro pri-gion io ti ri-mi-ro?

Exemplo 36 - Retorno das cordas acentuando este momento triste e moderado do anterior agitado.

Esta passagem é interrompida pela "loucura bélica"¹⁵⁵ de Doriclea. Ela, como uma amazona, clama por armas, escudos e hastes, assim como Deidâmia, na primeira ária de loucura da ópera, também o fez.¹⁵⁶ Paolo Fabbri (2003) diz que a cena em que Deidâmia assume a identidade de um guerreiro em um campo de batalha provém da tradição do teatro falado, principalmente cômico. Antes da louca fingida de Sacrati, já há a indicação de uma cena semelhante na *finta pazza*¹⁵⁷ de Strozzi e Monteverdi. Nas cartas a Alessandro Striggio de 1627, Monteverdi comenta sobre a necessidade da cantora que interpretaria Licori ser capaz de imitar a guerra quando assim estiver escrito - "quando assim falar de guerra deverá imitar a guerra"¹⁵⁸ (MONTEVERDI 2000, p.166, tradução nossa) – e um soldado no campo de batalha - "resta somente que a senhora Margheritta, ora se transforme em um soldado, bravo, ora temeroso, ora corajoso"¹⁵⁹ (MONTEVERDI, 2000, p.178, tradução nossa). Esta *Belicosa Pazzia* de Doriclea a aproxima da loucura encenada

¹⁵⁵ *Belicosa pazzia* é um termo utilizado por Ellen Rosand (1991) e Paolo Fabbri (2003) para descrever um padrão presente nas cenas de loucura da ópera e da comédia dell'arte onde a personagem faz referências à guerra e ao campo de batalha.

¹⁵⁶ Na cena de loucura de Deidâmia, a personagem se comporta como se estivesse em um campo de batalha: "Guerrieri, all'armi, all'armi" (Guerreiros, às armas, às armas).

¹⁵⁷ *Licori finta pazza innamorata d'Aminta* é citada por Monteverdi em cartas à Alessandro Striggio como uma *operina* que estava compondo com o libretista Giulio Strozzi, mas que acredita-se que nunca foi encenada ou finalizada.

¹⁵⁸ "[...] quando dunque parlera di guerra bisognerà imitar di guerra, [...]"

¹⁵⁹ "[...] resterà solo che la signora Margheritta, hor divenghi soldato, bravo, hor temi, hor ardisci, [...]"

da ópera e da comédia *dell'arte*. Paolo Zachia, importante médico romano do início do século XVII, comenta que as "falsas imagens" que geralmente acometem aqueles que têm melancolia nem sempre têm um caráter melancólico, como a idéia de estar morto ou de estar fadado a alguma pena, mas podem também ter um caráter diverso, como por exemplo, a alucinação, semelhante à de Doriclea, de estar em batalha: "mas nem todos têm pensamentos melancólicos, porque alguns acreditam serem reis, ou imperadores, ou o próprio Deus, ou algum antigo homem ou da literatura, ou em exercício militar"¹⁶⁰ (ZACCHIA *apud* DINI, 1997, p.74). A poesia neste momento apresenta duas frases *tronchi*¹⁶¹ seguidas, que destacam poeticamente esta passagem do resto do lamento e que podem ser associadas à irritação de Doriclea. Este momento recebe como tratamento musical um autêntico *stile concitato* nas cordas, da mesma forma como foi utilizado, e nomeado, por Monteverdi em *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* para representar a guerra e a ira. Essa passagem encarna a insanidade de Doriclea em música. Sua agitação afetiva, desta vez exacerbada pelas cordas, que entram no compasso 99, mostra uma personagem confusa e insana, que alucina com uma guerra, pede para que o marido retorne, e fala com um traidor que não está presente. Como nos delírios descritos nos tratados sobre a melancolia, Doriclea não distingue o pensamento da realidade, age como se realmente estivesse em guerra, ou acuando o inimigo assírio. "Eles vêem imagens terríveis, e acreditam que é verdade qualquer coisa que imaginam, pois não são capazes de discernimento por causa da fuligem" (CAMPANELLA, *apud* DINI, 1997, p. 70, tradução nossa).

¹⁶⁰ *ma non han tutti pensieri così malinconici, perché alcuni si danno ad intender d'esser essi re, o imperadori, o esser l'istesso Dio, o d'esser alcun huomo antico o in lettere, o in armi [...]*

¹⁶¹ Assim como foi citado na análise do lamento de Prócris, essa versificação foi associada à personagens irritados.

99

99

mi da l'ar - mi.o-là ri - tor-ni_in li-ber - tà il mio ca - ro Si-gno - re,

Exemplo 37 - *Stile concitato* e delírio de Doriclea.

Este momento irracional é evidenciado pela frase que o segue: *Che vaneggio infelice?*. Doriclea, a partir do compasso 103, se depara com sua loucura e faz uma observação importante: é a dor que a leva a estes pensamentos angustiantes, e o que espera que é seu espírito doente (*l'egro spirito*) encontre cura (*medica pia*). Após o momento de lucidez, as cordas retornam, em acorde de Dó Maior (compasso 112), marcando a última seção do lamento. O discurso é moderado, com muitas notas repetidas, em movimento cromático e descendente do baixo e da voz, que como um transe, a prepara para o sono indicado no libreto. Suas últimas palavras, *lasciano il die*, são repetidas por Cavalli, com dissonância de sétima menor por quase todo o penúltimo compasso, na palavra *die*.

121

121

121 fiori in sen las - cia-no las - cia-no il die

Exemplo 38 - Final do Lamento. Movimento descendente do baixo e dissonância de sétima menor na palavra *die*.

Doriclea adormece após se deparar com sua tristeza, com seu medo e seus inquietos pensamentos. No sono, abandona esse doloroso dia, assim como Deidâmia após sua cena de loucura. Ellen Rosand (2007) considera a cena do sono como uma das convenções da ópera veneziana deste período. Para a autora, o sono representaria um momento de vulnerabilidade, necessário para cenas de assassinato, estupro ou declarações de amor. Era também comum após solilóquios de grande intensidade emocional, como no caso de Deidâmia e também no de Doriclea. O sono era expresso musicalmente de várias formas, sendo uma delas a "imitação da ação de adormecer" (ROSAND, 2007, p. 339). Claudio Monteverdi, diz que para a cena fingida de sono de Licori seria necessário uma "harmonia que imite o sono"¹⁶² (MONTEVERDI, 2000, p. 170, tradução nossa). Essa imitação do sono pode descrever os últimos compassos do lamento. O movimento descendente do baixo, a partir do compasso 116, inicialmente em cromatismo, remete à "descida" do ato de adormecer. A melodia da voz de Doriclea, estática e com movimento descendente, também remete à exaustão e à perda de energia da sonolência, expressada pelas figuras de maior valor, semibreves, do baixo nos últimos

¹⁶² [...] di quando ella finge dormire, dovendosi in tal loco adoperare armonie imitanti il sonno.

compassos, que finalizam o lamento em uma expressiva nota grave, um Ré 1. A cena que segue o lamento de Doriclea corrobora com a afirmação de Rosand sobre o papel da cena de sono no enredo. Sabari declara seu amor com uma intensidade impossível caso a rainha estivesse acordada. Para esta mesma função, ou seja, a declaração de amor de outro personagem, a cena de sono foi utilizada em *La Finta Pazza*, onde Aquiles demonstra sua paixão por Deidâmia enquanto esta finge dormir. Acredito que além desta função dentro do trama, o sono no lamento de Doriclea encarna seu desejo de fugir da dor e da tristeza, de tomar da água do rio Lete (verso 44) e esquecer o que a assombra. Assim como apontou Rosand: "Dormir, nestas óperas, é uma consequência convencional para qualquer extrema exacerbação emocional" (ROSAND, 2007, p. 374, tradução nossa). Nos tratados sobre a melancolia aparecem muitas citações de problemas com o sono. "É um juízo reconhecido o de que um melancólico não consegue dormir demais" (BURTON, 2011, p 171). Seria comum aos melancólicos a insônia, pois a noite consistia no período em que eram mais atormentados pelos delírios. A vigília excessiva também tornava os melancólicos mais agitados. O sono de Doriclea parece se relacionar mais com uma exaustão do que com o sono em si. O médico italiano Luca Tozzi afirma que o medo, típico da melancolia, poderia gerar desmaios e perda da sensibilidade do corpo: "Do medo se derivam o arrefecimento do corpo, o desmaio, e a perda de todos os membros" (TOZZI APUD DINI, 1997, p. 90). Além disso, o sono era considerado um remédio para a melancolia, que nesta cena, serviria de alívio para a angústia de Doriclea.

A melancolia de Doriclea é marcada por muitos momentos de insanidade e de retorno à razão. Sua proximidade com a loucura, pela quantidade de alucinações e exacerbações afetivas, se reflete também na semelhança com a *belicosa pazzia* da cena de loucura de Deidâmia. Sua alma adoecida, *l'egro spirto*, pela dor causada pelo medo da perda do marido tem como principal remédio a esperança, *La speme sia dell'egro spirto mio medica pia*, que se contrapõe ao temor, e o sono, que a retira de sua agitação. Seu delírio, como já foi citado anteriormente, tem como principal motor o medo pelo futuro, que a literatura médica aponta como sendo a causa central do temor característico da melancolia

e uma vez que, como escreve Aristóteles no segundo livro da Retórica, o medo consiste no esperar ou no imaginar qualquer mal futuro que possa levar à destruição, justamente os melancólicos que temem muito por si e

esperam um mal que os levará à ruína caem facilmente naquele estado de desespero que leva, como escreve Hipócrates, algumas mulheres a decidirem fazer o mal com as próprias mãos, assim como aconteceu, não raramente, tanto no passado quanto nos nossos dias¹⁶³ (MERCURIALE *apud* DINI, 1997, p. 48, tradução nossa).

O sono final de Doriclea também remete ao sono da morte, do final fatídico das heroínas que se lamentam antes do suicídio, como Dido.¹⁶⁴ Mas de forma mais amena, como nos famosos *lieti fine*¹⁶⁵ da época, no caso de Doriclea, o sono pode ser considerado um suicídio poético, uma imagem mais leve e rebuscada do ato de desistir da vida.

¹⁶³ *e poiché, come scrive Aristotele nel secondo libro della Retorica, il timore consiste nell'attendere o piuttosto nell'immaginare qualche male futuro che porta alla rovina, a buon diritto i melanconici che temono molto per sé e sono come in attesa di mali che portano alla rovina, precipitano facilmente in quegli stati di disperazione a causa dei quali, come scrive Ippocrate, talvolta le donne decidono di farsi del male con le proprie mani, come non di rado è avvenuto sia in passato sia ai giorni nostri.*

¹⁶⁴ Dido e outras heroínas anunciam sua morte durante os lamentos que as marcaram, tanto na literatura como na música.

¹⁶⁵ "Finais felizes". Era comum a mudança de finais de histórias já conhecidas, principalmente quando estas consistiam em um final triste, com o intuito de surpreender e atender às demandas do público pagante da época

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

non fur pur una dama che non versasse qualche lagrimetta al suo pianto.
Follino

Como vimos, a música italiana dos Seiscentos, principalmente a ópera, tinha como objetivo imitar ações e afetos que pudessem ser reconhecidos pelo público. Vide a grande preocupação de Monteverdi em encontrar meios que imitassem a ira, a loucura e o sono. Os lamentos imitavam a dor do abandono, a tristeza pela perda e a obsessão pelo objeto perdido. Já os estudos sobre a melancolia descreviam casos e sintomas, e buscavam explicações físicas, anímicas, ambientais e até astrológicas para este mal. Deparamos-nos com uma outra concepção sobre as patologias da mente humana, que considero uma visão mais simbólica e poética da psiquiatria atual. Tanto os lamentos quanto as teorizações sobre a melancolia abordavam um mesmo fenômeno: o sofrimento humano. Não podemos deixar de lembrar que até mesmo relatos de histórias reais são apenas representações. Encontrei inúmeras semelhanças entre o sofrimento melancólico descrito nos tratados médicos e literários com o apresentado nos lamentos. De certa forma, foi possível construir um breve diálogo entre a melancolia seiscentista e os lamentos femininos da ópera veneziana de meados do *Seicento*, fenômenos que não haviam sido colocados lado a lado, não desta forma, nos estudos atuais sobre a música italiana do século XVII.

O contexto da ópera veneziana da primeira metade do *Seicento*, tema amplamente abordado neste trabalho, tinha como principais objetivos o lucro e a divulgação dos ideais ligados principalmente à *Accademia degl'Incogniti*. Entre estes, podemos destacar a busca pela melhor forma de se transmitir suas concepções através da poesia cantada e encenada, o *dramma per musica*. Afetar era a forma de se atingir o sucesso com o público pagante, de transmitir os ideais políticos em torno do mito da *Serenissima*. Nesse contexto, o lamento, já consagrado por Monteverdi e outros compositores de monodias do início do *Seicento*, encontrou um ambiente fértil para seu desenvolvimento. Esta convenção garantia ao espetáculo sua inserção no gosto da época. Não nos esqueçamos do sucesso que o lamento de Ariana fazia neste período. Já a construção do lamento enquanto convenção revelou como esta forma de exprimir o afeto em música estava enraizada em uma tradição muito anterior. O discurso da mulher abandonada e/ou

traída, ou da rainha que perdeu tudo, que Eurípedes e Ovídio transmitiram desde a Antiguidade, encontrou nos lamentos femininos uma nova forma de expressão. Trato esse discurso como uma entidade própria, como um arquétipo que permeou toda a história da humanidade. Um padrão presente tanto no papel das mulheres gregas de lamentarem seus mortos, quanto na imagem de Maria representando a dor pela perda de seu filho. Nos lamentos do século XVII, em uma primeira instância, havia o drama, a história utilizada pelos libretistas. Personagens conhecidas ou com aspectos semelhantes às famosas heroínas da Antiguidade. Uma mulher com um discurso típico, encarnando um sofrimento excessivo e evocando antigos mitos. Musicalmente, havia o uso dos recursos instaurados por Monteverdi em seus famosos lamentos: recitativos em *endecassibili* e *settenari*, contrastes afetivos, momentos *concitatos* e o baixo ostinato em tetracorde descendente menor. No contexto da ópera pública veneziana, Francesco Cavalli criou sua própria linguagem para transmitir a tristeza dos lamentos. Utilizou refrãos, que geralmente se destacavam do recitativo, e os associou ao baixo imortalizado pelo lamento da Ninfa de Monteverdi e a ensembles de cordas. Cavalli deu forma ao chamado lamento veneziano, um momento ligado à tristeza e à obsessão, e inseriu esta convenção em suas bem sucedidas quarenta óperas.

Nos tratados sobre melancolia do século XVII, encontramos descrições sobre uma faceta da loucura humana, ora tida como doença e ora como um dom ou um tipo de personalidade propensa à criatividade. O desequilíbrio do corpo, de seus humores, afetava a alma e vice e versa. Neste contexto, de onde surgiu a nossa atual psicologia e psiquiatria, as descrições sobre a melancolia não se limitavam a um campo científico ou puramente filosófico. Observa-se um discurso humanista, com citações da literatura e o respeito pelos sábios da Antiguidade, como Hipócrates, Galeno e Aristóteles. Os sintomas da melancolia envolviam principalmente tristeza e temor excessivos. Geralmente a tristeza se relacionava com uma situação passada, e o medo, com algo que viria a acontecer. Além destes sintomas centrais, havia os delírios, os pensamentos agitados, as preocupações constantes e o desejo obsessivo por aquilo que se perdeu. A melancolia, desta forma, implicava em uma perda da razão, em um descontrole afetivo, que caracterizava os excessos desta patologia. Nos relatos sobre os casos e sobre os sintomas, a associação com as personagens dos lamentos mostrou-se possível. A *malinconia d'amore* abordou um tema constantemente presente na melancolia

poética, principalmente italiana. As descrições de Jacques Ferrand e Robert Burton sobre a melancolia causada pelo amor parecem de certa forma transportar conhecidas cenas de sofrimento amoroso, de mitos e poesias, para o palco da vida.

No capítulo sobre a melancolia representada busquei construir uma possível "ponte" entre os tratados médicos e literários sobre a melancolia e a ópera de Veneza. Foram abordadas expressões artísticas que possivelmente exerceram influência sobre o fenômeno operístico veneziano de meados dos Seiscentos, como a poesia italiana, o teatro, a pintura e a música. Muitos padrões foram encontrados, como a tristeza poética causada pelo amor e a representação pictórica da melancolia enquanto figura feminina. Nas poesias voltadas ao sofrimento feminino, principalmente da tradição de Eurípedes e Ovídio, também foi possível delimitar alguns padrões. Além das alucinações com feras e a tentativa de suicídio, outra semelhança entre essas obras é a de que geralmente as heroínas eram abandonadas da noite para o dia. Essa "queda", que era comum à das rainhas que perdiam o reino e seus entes queridos, também acontecia na traição ou no abandono pelo objeto amado. A "descida", brusca e profunda, ocorre em ambos os casos. De "deusa" e amante, à mulher abandonada e rejeitada; de rainha a uma viúva sem pátria. Outro padrão encontrado foram poetas que ou se definiam como melancólicos, como Petrarca e Tasso, ou assim eram considerados em suas épocas, como Dante. Este fenômeno nos lembra Aristóteles, e sua hipótese de que todo homem que se entregava à arte e aos estudos apresentava um certo tipo de melancolia.

Os lamentos de Prócris e de Doriclea demonstraram muito da influência descrita no capítulo anterior. Os discursos destas personagens mostraram-se profundamente influenciados por Ovídio, no caso de Prócris, e por Tasso, no caso de Doriclea. Além disso, o sofrimento representado por estas personagens em muitos pontos mostrou-se semelhante aos sintomas da melancolia. Com Prócris, nos deparamos com uma situação de abandono e traição, acompanhada pelo medo de maldizer sua rival, a deusa Aurora. Francesco Cavalli construiu um lamento em *stile recitativo* com refrãos bem delimitados, respeitando de certa forma a construção poética de Busenello, que destacou o refrão do resto do texto através de sua repetição e com o uso de métrica diferenciada. O baixo, que remetia ao baixo ostinato da Ninfa de Monteverdi, acentua a obsessão de Prócris neste refrão. O lugar que deixou de ocupar no coração de Céfalos e o desejo pelo retorno do amado

marcam as sentenças repetidas obsessivamente. Além disso, seu discurso oscila entre momentos moderados e agitados, que foram relacionados com o descontrole afetivo da melancolia amorosa. Nestes momentos, o tratamento musical de Cavalli evidencia o conflito afetivo da personagem, que segundo ela própria, não tinha vazão através das palavras. O lamento de Doriclea consiste em uma situação bem diferente. A rainha, aprisionada e disfarçada de soldado em um reino inimigo, teme pelo destino de seu marido. O que move sua melancolia, além das perdas que sofreu, é o possível assassinato de Tigrane. Nesta obra, o estilo de Cavalli encontra-se mais consolidado. O lamento apresenta seções bem delimitadas, que coincidentemente se relacionam com expressões afetivas também definidas. As passagens recitativas revelam um discurso desequilibrado, com momentos moderados e agitados, marcados por excessos e confusão de identidade (Cyrus x Doriclea). No arioso central, o ensemble de cordas introduz a tristeza pura, o pedido de Doriclea aos ventos, para que estes levem sua súplica ao marido. Já na seção em *stile concitato*, a personagem encarna o medo, a fúria e o delírio, com um tratamento musical já imortalizado por Monteverdi no *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. A personagem fala em guerra e discursa como se estivesse na presença de Tigrane. Sua loucura bélica se assemelha com a cena de *belicosa pazzia* de Licori, citada por Monteverdi e concretizada na Deidâmia de Strozzi e Saccati.

A loucura em Veneza era uma situação cotidiana, tratada em casa e presente nas ruas e nos locais públicos (MARCHINI, 2010). Era um espetáculo, como descreveu Foucault, mas não tão distante como na época posterior em que consiste a prática do internamento. Ercole Sassonia, médico de Padova, mas que ensinou e atuou em Veneza, descreve casos que encontrou no ambiente público veneziano:

Eu mesmo, em Veneza, conheci um cidadão veneziano, um professor de profissão, que pensava ser o Anticristo; eu conheci um outro, servo de profissão, que todos os dias ficava sozinho por uma hora em uma sala fechada: após ter introduzido as imagens pintadas de todos os príncipes, ele sentava-se a uma plataforma e, como se fosse o Papa, dava o responso a todos; eu encontrei um outro nobre veneziano que dizia que todas as mulheres nobres e belas o procuravam, e ele estava sempre feliz e nunca tinha medo¹⁶⁶ (SASSONIA APUD DINI, 1997, p. 50).

¹⁶⁶ *Io stesso, a Venezia, ho conosciuto un cittadino veneto, di professione insegnante, che riteneva di essere l'Anticristo; ho conosciuto un altro, di professione servitore, che ogni giorno rimaneva solo per un'ora in una stanza chiusa: dopo aver introdotto le immagini dipinte di tutti i principi, si sedeva dall'alto di una tribuna e, come se fosse il Pontefice, dava responso a tutti; ho conosciuto un altro nobile veneto che diceva che tutte le donne nobili e belle lo cercavano, ed era sempre contento e per niente impaurito*

Devido a esses dados, discordo de Susan McClary quando a autora utiliza de termos de Foucault sobre a loucura encarcerada em sua análise do *Lamento della Ninfa* de Monteverdi. A obra de Monteverdi é localizada em um momento onde a loucura ainda não era enclausurada em manicômios, não era ainda totalmente distante da vida privada. Concordo com a autora em sua impecável associação entre este lamento e os sintomas da loucura, assim como sua percepção do medo do masculino em relação ao descontrole feminino. Mas, acredito que a loucura dos lamentos, diferentemente das cenas cômicas de loucura, tratava de um sofrimento mais próximo do público, de uma loucura menos extraordinária. A condição imitada nos lamentos condizia com um sofrimento palpável, íntimo e reconhecível pela platéia. Considero a hipótese de que, o que atraía o público aos lamentos não era o voyeurismo do extraordinário, mas a identificação com um sofrimento possível.

O lamento, em verossimilhança de uma condição que marcou a cultura do Renascimento, afetava de forma única o público, os artistas e os intelectuais da época. A melancolia era tanto uma faceta humana repetidamente representada na arte e na ciência como um ideal aristotélico. Não nos esqueçamos da ligação entre a *Accademia degli Incogniti* com os valores de Aristóteles. A arte, para este filósofo, tinha uma íntima relação com a melancolia. Nos lamentos venezianos, tínhamos em primeiro lugar um texto, uma poesia que se assemelhava aos famosos solilóquios das heroínas de Eurípedes, Ovídio e Virgílio. No palco, a imagem da mulher como símbolo da tristeza e da melancolia, como nos retrataram os quadros baseados em Dürer e a iconografia de Ripa. A música, representando muitas vezes o que as palavras não conseguiam transmitir, explorava os contrastes afetivos desta condição. O lamento reuniu artifícios bem sucedidos, da literatura, pintura, teatro e música, para expressar esse sofrimento feminino tão particular.

Desta forma, acredito que o sucesso dos lamentos condiz com a afirmação de Rosand: eles realmente encarnavam os objetivos da ópera. Não era a ópera baseada no modelo da tragédia grega, e não era essa um recurso educativo que, segundo Aristóteles, tinha como objetivo expurgar as paixões da alma através da imitação dramática destas? Os lamentos resumiam um tipo de sofrimento que atingia o público exatamente por tratar de um sofrimento "mundano", passível de ser vivenciado, uma insanidade permitida para o decoro da época. A loucura do lamento não precisava da máscara cômica. Como se esquecer da descrição de Follino, que

relata que no público que presenciou a primeira Ariana de Monteverdi, não havia uma mulher que não estivesse chorando. Mulheres estas que reconheciam a loucura do lamento em si mesmas, que se identificavam com a tristeza, com a perda do controle, com a obsessão pelo objeto amado perdido. Assim, concluo que utilizei o conceito de melancolia como um símbolo, uma alegoria, que resumiu de certa forma o conteúdo afetivo, tão singular, dos lamentos deste período. Não considero o lamento como uma expressão da melancolia. Considero a melancolia e o lamento feminino como representações de um mesmo tipo de sofrimento humano.

Várias questões surgem com este trabalho. Primeiramente, por que o desequilíbrio melancólico e não o maníaco foi tão representado na ópera, e nas artes, do início do século XVII? Talvez a melancolia fosse uma condição, como apresentei a hipótese anteriormente, mais próxima da realidade destes autores e do público. Apesar da loucura neste período ser parte do cotidiano, acredito que os "loucos" que realmente continuavam a frequentar o cenário público eram aqueles que não apresentavam algum tipo de perigo à sociedade. Sabe-se que os maníacos muitas vezes eram presos ou enclausurados em casa, devido suas ações que por muitas vezes eram perigosas (MARCHINI, 2010). Outra hipótese é a de que o sofrimento representado nos lamentos invocava situações muito comuns da vida "real". A tristeza causada pelo amor, pelo abandono, pela traição e pela morte de um ente querido não são temas frequentes na arte por acaso. Repetem-se porque abordam situações a que estamos todos sujeitos. Outra questão é a relação entre a mulher e os afetos ligados à melancolia. Por que a transmissão da tristeza esteve por tanto tempo relacionada à voz feminina? Talvez este assunto entre em um outro campo de estudo, da psicologia coletiva, ou dos estudos de gênero. Acredito também que há várias possibilidades de ampliar esta pesquisa. Muitos elementos do lamento, como o baixo em tetracorde descendente menor, encontram-se presentes na música instrumental e nas árias lamentosas da ópera do final do século XVII e início do século XVIII. Um estudo sobre as influências do lamento nas composições vocais e instrumentais posteriores poderia contribuir para a compreensão de como a tristeza e a loucura foram representadas musicalmente após esse período.

REFERÊNCIAS

ACCORSI, Maria Grazia. Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari. In: PASSADORE, Francesco & ROSSI, Franco. *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*. Veneza: Edizioni Fondazione Levi, 1996, p. 325-363.

ALM, Irene. *Winged feet and mute eloquence: dance in seventeenth-century Venetian opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ALMEIDA, Consuelo Pereira de; MOURA, José Marcos. *A dor de existir e suas forma clínicas: tristeza, depressão, melancolia*. Kalimeros - Escola Brasileira de Psicanálise - Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997.

ARIAS, Enrique Alberto. Reflections from a Cracked Mirror: Madness in Music and Theory of the Seventeenth and Eighteenth Centuries - An Overview. In: ARIAS, Enrique Alberto. et all. *Essays in honor of John F. Ohl: a compendium of American musicology*. Illinois: Northwestern University Press, 2001.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Org. E. Sanguinetie M. Turchi, Garzanti, Milano 1964, 2 v.

ARISTÓTELES. *Poética*: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Tradução de: SOUSA, Eudoro. 5ª edição. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

_____. *Ética a Nicômaco*. Tradução de: VALLANDRO, Leonel; BORNHEIM, Gerd. Coleção Os pensadores. São Paulo : Nova Cultural, 1991.

ALEXIOU, Margareth. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BAPTISTA, Maria Manuel. *Petrarca e a Cultura Portuguesa: Tempo, Desejo e Melancolia – uma leitura do Secretum*. Comunicação apresentada ao Colóquio Internacional «Petrarca 700 Anos: O Petrarquismo Português», organizado pela Casa de Mateus e Universidade de Coimbra entre 11 e 14 de Junho de 2004.

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

BEARD, David; GLOAG, Keneth. *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge, 2008.

BIANCONI, Lorenzo. *Music in the seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega - Vol. 1*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

_____. *Mitologia Grega* - Vol. 3. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURTON, Robert. *Anatomy of melancholy: what is, all the kinds, causes, symptoms, prognostics, and several cures of it. In three partitions*. London: William Tegg Co., 1854.

_____. *A Anatomia da Melancolia: v. I*. Tradução de: Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2011a.

_____. *A Anatomia da Melancolia: v. II*. Tradução de: Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2011b. no prelo.

BUSENELLO, Giovanni Francesco. *Gli Amori d'Apollo e di Dafne: Rappresentati in Musica nel Teatro di S. Cassiano, In Venetia nell'Anno 1640*. Veneza: Apresso Andrea Giuliani, 1656.

BUTT, John. *The Cambridge History of Seventeenth-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 241 - 283.

CABRAL, Álvaro; NICK, Eva. *Dicionário Técnico de Psicologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001

CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche* [trecho] Florença, 1600. In: STRUNK, O. In: *Source Readings in Music History*. New York: W.W. Norton & Co., 1998.

_____. *Le nuove Musiche*. Tradução de: HITCHCOCK, Wiley. 2. ed. Winsconsin: A-R Editions, Inc., 2009.

CALCAGNO, Mauro. "Imitar col canto chi parla": Monteverdi and the Creation of a Language for Musical Theater. In: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, no. 3, 2002.

CANO, Ruben. *Música y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Autónoma de Mexico, 2000.

CARTER, Tim. Mask and illusion: Italian opera after 1637. In: CARTER, Tim; BUTT, John. (Ed.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 241 - 283.

_____. The search for musical meaning. In: CARTER, Tim; BUTT, John. (Ed.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 158 - 189.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CIRIGLIANO, Marc. *Melancolia poetica: a dual language anthology of Italian poetry, 1160-1560*. Leicester: Troubador Publishing Ltd, 2007.

CUSICK, Susan. "There was not one lady who failed to shed a tear": Arianna's Lament and the Construction of Modern Womanhood. In: *Early Music*, vol. 22, 1994, p. 21 - 41.

_____. Re-voicing Arianna (and laments): two women respond. In: *Early Music*, Vol. 27, No. 3, 1999, p. 436 - 449.

_____. Monteverdi studies and 'new' musicologies. In: WHENHAM, John; WISTREICH, Richard. *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 249 - 260.

DANDREY, Patrick. *Les tréteaux de Saturne: scènes de la mélancolie à l'époque baroque*. Paris: Klincksieck, 2003

DAS, Sheila. The Disappearance of the Trojan Legend in the Historiography of Venice. In: POWELL, Stephen & SHEPARD, Alan. (Ed.). *Fantasies of Troy: Classical Tales and the Social Imaginary in Medieval and Early Modern Europe*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies Texts and Studies, vol. 4, 2004, p. 97 - 114.

DAVIS, John Hagy. *Venice - Wonders of Man*. New York: Newsweek, 1993.

DEL PORTO, José Alberto. *Conceito e diagnóstico*. Rev. Bras. Psiquiatria. v.21 s.1 São Paulo, maio de 1999.

DIEGUEZ, Gilda Korff . *Sonetos de Petrarca*. 2004. Disponível em: http://www.estacio.br/rededelettras/numero8/parlaquetefabene/petrarca_sonetos.asp

DINI, Alessandro. (Org.). *Il medico e la follia. Cinquanta casi di malattia mentale nella letteratura medica italiana del Seicento*. Firenze: Le Lettere, 1997.

DIXON, Thomas. *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DSM-IV. *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona, MASSON, S.A., 1995.

ELDERS, Willem. *Symbolic scores: studies in the music of the Renaissance*. Leiden: BRILL, 1994.

EURIPIDES. *Hipólito*. Tradução de: SOUZA, J. B. de Mello. Fonte Digital. Digitalização do livro em papel Clássicos Jackson, Vol. XXII, 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/hipolito.html>

FABBRI, Paolo. *Il secolo cantante: per una historia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*. Roma: Bulzoni Editore, 2003.

_____. *Monteverdi*. Trad. Tim Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

_____. *Metro e canto nell'opera italiana*. Torino: EDT, 2007.

FAUSTINI, Giovanni. *La Doriclea*: dramma musicale. Veneza: Francesco Miloco, 1645.

FERRAND, Jacques. *De la maladie d'amour, ou Melancholie erotique*: Discours curieux qui enseigne a cognoistre l'essence, les causes, les signes, & les remedes de ce mal fantastique. Paris: Denis Moreau, 1623.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2003.

FOUCAULT, Michael. *História da Loucura: na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREUD, S. *Luto e melancolia*, 1915, v. XIV. Edição standard brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

FRIAS, Ivan Miranda . *Doença do corpo, doença da alma*. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2004.

GALILEI, Vincenzo. *Dialogo della musica antica, et della moderna*. In STRUNK, O. In: *Source Readings in Music History*. New York: W.W. Norton & Co., 1998.

GLIXON, Beth e Jonathan. *Inventing the Business of Opera: The impresario and His World in seventeenth-century Venice*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

GOODLAND, Katharine. *Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance Drama: From the Raising of Lazarus to "King Lear."* Aldershot: Ashgate, 2006.

GUALANDRI, Francesca. *Affetti, Passioni, Vizi e Virtù: La retorica del gesto nel teatro del '600*. Milano: Peri, 2001.

GROUT, Donald & PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Portugal: Gradiva, 2007.

HALLIWELL, Stephen. *L'Estetica della Mimesis: testi antichi e problemi moderni*. Palermo: Aesthetica Edizioni, 2009.

HELLER, Wendy. *Emblems of Eloquence: Opera and Women's Voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press, 2004.

HENKE, Robert. *Performance and Literature in the Commedia Dell'Arte*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HOLFORD-STREVENS, Leonfranc. 'Her eyes became two spouts': Classical Antecedents of Renaissance Laments. In: *Early Music*, vol. 27 pp. 379 - 393. Oxford: Oxford Press: 1999.

KENDON, Adam. *Gesture: Visible Action As Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KERMAN, Joseph. *Contemplating music: challenges to musicology*. Massachusetts: Harvard University Press, 1985

KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E; SAXL, F. *Saturn and Melancholy*. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art. New York: Basic Books, 1979.

KRAMER, Lawrence. *Interpreting Music*. California: University of California Press, 2010

KÜHL, Paulo. *Monteverdi e o lamento musical na primeira metade do século XVII*. Dissertação (Mestrado em Artes). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1992.

LA VIA, Stefano. *Poesia per musica e musica per poesia*. Roma: Carocci, 2006.

LE BRUN, Charles. *Methode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conference sur l'expression générale, et particuliere*. Amsterdam: François van-der Plaats, 1702.

LESTER, Joel. *Compositional theory in the eighteenth century*. Massachusetts: Harvard University Press, 1994.

LOPES, Arlete Garcia. Algumas considerações sobre o conceito de libido em Freud e Lacan. *Pulsão e Gozo - Letra Freudiana*, Ano XI, n. 10/11/12, pp. 252-275. Rio de Janeiro, 1992

LYONS, Bridget Gellert. *Voices of melancholy: studies in literary treatments of melancholy in Renaissance England*. New york: Routledge, 1971

MANCINI, Antonella. *Un di' si venne a me malinconia... L'interiorità in Occidente dalle origini all'età moderna*. Milano: FrancoAngeli, 1998.

MANIATES, Maria Rika. *Mannerism in Italian music and culture, 1530-1630*. Manchester: Manchester University Press ND, 1979.

MARCHINI, Nelli-Elena Vanzan. *I luoghi della follia a Venezia fra XVI e XX secolo*. Venezia : Ed. di Storia e Letteratura, 2010.

MARINO, Giambattista. *Della lira del cavalier Marino. Parte Terza*. Veneza: Gio. Batt. Giotti, 1616.

MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira; SILVA, Paulo José Carvalho da; MUTARELLI, Sandra Regina Kuka. A teoria dos temperamentos: do corpus hippocraticum ao século XIX. In. *Memorandum 14, abril/2008 Belo Horizonte: UFMG*; Ribeirão Preto: USP. 2008.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. London: University of Minnesota Press, 1991.

MCKINNEY, Timothy R. *Adrian Willaert and the theory of interval affect: the 'Musica nova' madrigals and the novel theories of Zarlino and Vicentino*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2010.

MELCHIORETTO, Ariadne Staut. *Transcrição, tradução e análise dos libretos das óperas L'Arianna (1608) de Claudio Monteverdi e Ottavio Rinuccini e Ariane et Bachus (1696) de Marin Marais e Saint-Jean*. Monografia (Graduação em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Fonte Digital. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

MOLINIÈ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Librairie générale française, 1997.

MONTEVERDI, Claudio. *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*. Tradução de: RUSSO, Annonciade. Sprimont: Mardaga, 2001.

MOSSEY, Christopher John. [Introdução e notas]. In. CAVALLI, Francesco. *La Doriclea*. A-R Editions, Inc., Wisconsin, 2004.

MURATA, Margaret. The Recitative Soliloquy. In. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 32, n. 1, pp. 45-73. Berkeley: University of California Press, 1979.

MUNTEANU, Dana LaCourse. *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE. Relatório Mundial da Saúde. *Saúde mental: nova concepção, nova esperança*. Lisboa: Direção Geral da Saúde, 2002.

OSSI, Massimo Michele. *Divining the oracle: Monteverdi's seconda prattica*. University of Chicago Press, Chicago, 2003.

OVÍDIO. *Le metamorfosi di Ovidio*. Ridotte da Giovanni Andrea Dell'Anguillara in Ottava Rima. Tradução de: ANGUILLARA, Giocanni Andrea. Veneza: Presso Bern. Giunti, 1584.

_____. Heroides In: VERGNA, Walter. *Heróides: A Concepção do Amor em Roma através da obra de Ovídio*. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

_____. A arte de amar/ Pubius Ovídios Naso. Tradução de: SILVA, Dúnia Marinho da. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

_____. *Metamorphoses*, livro VII. Fonte Digital. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met7.shtml>

PALISCA, Claude Victor. Moving the affections through music: Pre-Cartesian Psycho-Psychological Theories. In. GOZZA, Paolo. *Number to sound: the musical way to the scientific revolution*. Dordrecht, Kluwer Academic, 2000.

_____. [Introdução] In. ZARLINO, Gioseffo. *On the modes*: part four of *Le institutioni harmoniche*, 1558. Tradução de: COHEN, Vered. Edição de : PALISCA, Claude. London: Yale University Press, 1983

PAREJA, Bartolomeo Ramos de. *Musica practica*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901.

PIGEAUD, Jackie. *Apresentação ao texto de Aristóteles – O homem de gênio*. Lacerda Editores: Rio de Janeiro, 1998.

QUEIROZ, Teresa Aline Pereira de. *O Renascimento*. São Paulo: EdUSP, 1995.

QUONDAM, Amedeo. Il gentiluomo malinconico. In. BERARDINELLI, Alfonso; FRABOTTA, Biancamaria. *Arcipelago malinconia: scenari e parole dell'interiorità*. Roma: Donzelli Editore, 2001, p. 93 - 125.

RADDEN, Jennifer. *The nature of melancholy: from Aristotle to Kristeva*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard dictionary of music*. Massachusetts: Harvard University Press, 2003.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Veneza: Presso Cristoforo Tomasini, 1645.

ROCCATAGLIATA, Giuseppe. *L'isteria. Il mito del male del XIX secolo*, Napoli: Liguore Editore, 2001.

ROSAND, Ellen. The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 65, n. 3, p. 346-359. Oxford: Oxford University Press, 1979.

_____. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press, 2007

ROSE, Stephen. Music in the market-place. In: CARTER, Tim & BUTT, John. (Ed.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p.55 - 88.

ROSELLI, Amneris. Le phrenes vestite di nero: alle radici della melancolia. In. BERARDINELLI, Alfonso; FRABOTTA, Biancamaria. *Arcipelago malinconia: scenari e parole dell'interiorità*. Roma: Donzelli Editore, 2001, pp. 31 - 39.

RUSCELLI, Girolamo. *Vocabolario delle voci latine dichiarate con l'Italiane*, Veneza, Heredi di Valeio Bonello, 1588.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. A metamorfose de Eco em pedra: o duplo de Narciso. In: *IV Congresso Internacional de Ética e Cidadania, 2008, São Paulo. Filosofia e Cristianismo - IV Congresso Internacional de Ética e Cidadania*. São Paulo : Mackenzie, 2008. p. 01-15.

SCALA, Flaminio. A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte. Org. Roberta Barni. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2003.

SCARINCI, Silvana Ruffier. *Safo Novella: uma poética do Abandono nos lamentos de Barbara Strozzi: Veneza, 1619-1677*. São Paulo: Agol, Edusp, Fapesp, 2008.
_____. [Nota sobre a genialidade e a loucura], 2012.

SCHIESARI, Juliana. *The gendering of melancholia: feminism, psychoanalysis, and the symbolics of loss in Renaissance literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1992

SILVA, Paulo José. Um sonho frio e seco: considerações sobre a melancolia. In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, vol. 11, n. 2, p. 286-297. São Paulo: junho 2008a.

_____. A dor de amor na medicina da alma da primeira modernidade *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 475-487, setembro 2008b

SILVEIRA, Lia Carneiro;BRAGA, Violante Augusta Batista. *Acerca do conceito de Loucura e seus reflexos na assistência de Saúde Mental*. Rev Latino-am Enfermagem 2005 julho-agosto; p. 591- 595

TASSO. *Gerusalemme Liberata*. Org. Lanfranco Caretti. Milano: Mondadori, 1957.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *History of aesthetics*. New York: Continuum International Publishing Group, 2006.

TENNEY, James. *A history of consonance and dissonance*. New York: Taylor & Francis, 1988.

TOMLINSON, Gary. *Monteverdi and the end of the Renaissance*. Los Angeles: University of California Press, 1990.

THOMSON, Douglas Ferguson Scott. *Catullus*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

VERGÍLIO. Eneida. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

WELLS, Marion A. *The secret wound: love-melancholy and early modern romance*. California: Stanford University Press, 2007.

WITTKOWER, Margot; WITTKOWER, Rudolf. *Born under Saturn: the character and conduct of artists*. New York: NYRB, 2007.

ZARLINO, Gioseffo. *On the modes*: part four of *Le institutioni harmoniche*, 1558. Tradução de: COHEN, Vered. Edição de : PALISCA, Claude. London: Yale University Press, 1983

ANEXOS

1. Lamento de Prócris. Transcrição do manuscrito
disponibilizado pela *Biblioteca Nazionale Marciana* de Veneza.....158
2. Lamento de Doriclea. Transcrição do manuscrito
disponibilizado pela *Biblioteca Nazionale Marciana* de Veneza.....165

Scena VIII - Procri

Lamento.

Francesco Cavalli

Vol - gi Deh vol - gi il pie - de Bel -

4 lis - si - mo as - sa - sin del - la mia fe - de Di - co ri - vol - gi il piè Ò man - ca -

7 tor per - che dal tuo no - vel - l'et in - fo - ca - to a - do - re non spe - ro più

10 che tu ri - vol - ga il Co - re.

2

Scena VIII - Procri

13

Sia pur la mia ri-val de sen-si tuoi e de pen-sier il pun-to et'il com-pas - so

13

16

e Las-cia me sol del tuo pic-de un pas-so Io

16

19

son pur que-lla Pro-cri che de' gl'a-mo-ri tuoi De-li-tia

19

22

fui Las-sa Io m'in-gan-no Io

22

25

non son quel-la più. Ò sper-giu-ro in-fe-de-le

25

Scena VIII - Procri

3

28

Io nell' Au - ro - ra tua sos - pi - ro la mia se - ra e ve - de il dis - pe -

28

31

ra - to mio de - sio___ nell' - al - tez - ze di Lei L'A - bis - so mio. ___

31

31

34

e pur an - cor io t'a - mo il tra - di-men - to_O -

34

e pur an - cor io t'a - mo il tra - di-men - to_O -

37

hi - mè mi sve-na il co - re e al mio dis - pet-to_A - do - ro

37

hi - mè mi sve-na il co - re e al mio dis - pet-to_A - do - ro

40

il tra - di - to - re. Co - si po - ve - ro, a -

40

il tra - di - to - re. Co - si po - ve - ro, a -

4

Scena VIII - Procri

43

dun - que è' il Cie - lo di bel - lez - ze che cer - ca - no Le Dee gl'A - man - ti in ter - ra?

43

46

Hà pe - nu - ria L'O - lim - po d'a - ma - bil - li sem - bian - ze? Nè sà L'Au -

46

49

ro - ra ri - tro - var A - man - ti; s'al - le mie cal - de i - nna - mo - ra - te vo - glie Le dol -

49

52

cez - ze mi rub - ba e' ben non to - glie? Cef - fà - lo tor - na tor - na

52

55

me lo son co - lei che tua dil - let - ta fu Las -

55

Scena VIII - Procri

5

58



sa Io m'in - gan - no Io non son quel - la

58



sa Io m'in - gan - no Io non son quel - la

61

61

piu. Ohi - mè La ge - lo - si - a mi - sti - mol - l'a bes - tim - mie et'a fu - ro - ri,

64

ma per - ch'è Di - va L'al - ta mia ri - va - vale Re - li - gi -

64

67



o - ne_e ri - ve - ren - za in - sie - me su'l fon - do al co - re

67

70

i miei sin - gul - ti pre - me

70

6

Scena VIII - Procri

73

mal peg-gio-re del mio non hà L'In-fer-no pon ma-le-di-re i mi-se-ri dan-na-ti Io

73

76

traf - fi - ta et ar - den - t'e lac - ce - ra - ta da duol che pas - sa Le mi-dol - le

76

79

L'os - so dan-na - ta son e ma-le - dir non pos - so

79

82

Cef - fa-lo rie - di rie - di a me lo son co - lei

82

85

ch'I - do - lo tuo già fu Las - sa lo m'in -

85

Scena VIII - Procri

7

88

gan - no e non son quel - la più.

88

91

Deh ri - ce - ve - te, ò sel - ve ac - cet - ta - t'ò de -

91

94

ser - ti d'un pian - to a - ma - ro, il ta - ci - to tri -

94

97

bu - to Ec - ces - si - vo, è l do - lor quan -

97

100

- d'e - gli è mu - to -

100

Atto Terzo. Scena 1:

Giardino
Doriclea

Francesco Cavalli

Se ben mai non mi vi-de ques-ta Cit - tà pur te-mo des - ser ri-co-nos - ciu - ta

6
on-de m'in-vo-lo Al-le Re - gie a-du - nan-ze e ac-com-pa - gna-ta da mil-le gra-vi, ed a-gi-ta - te

6
11
cu - re tra so-li - ta - rii è ta - ci - ti sog - gior - ni trà re - mo - ti si - len - zii io

11
16
trag - go, io trag - go i gior - ni Eu - rin - da, (Eu - rin - da) è qua - le a - mo-

16

2

Atto Terzo. Scena 1:

21

ro-sa fol-lia nel petto al-ber-ghi? Ti de-lu-de un fan-ci-u-lo e dis-pe-ra-te son-no le tue spe-ran-ze in mezzo à

21

26

l'on-da A-ri-da (a-ri-da) sa-rai sem-pre e si-ti-bon-da.

26

31

A che ba-do? a che pen-so? E la me-mo-ria puo-te e-ser-ci-tar-si in

31

36

co-se co-sì leg-gie-re e va-ne e ab-ban-do-nar Ti-gra-ne? Fug-gi (fug-gi) mio ben L'As-si-ro Ohi-me fug-gi-lo

36

41

di-co, e-gli è nos-tro ne-mi-co In dar-no in dar-no io

41

Atto Terzo. Scena 1:

3

46

gri-do non pon non pon gl'ac-cen-ti mie-i non pon non pon gl'ac-cen-ti mie-i giun-ger do-ve tu

46

51

accompagnamento

accompagnamento

accompagnamento

accompagnamento

51

se - i.

51

4

Atto Terzo. Scena 1:

56

56

Deh voi (Deh voi) cor -

56

Atto Terzo. Scena 1:

5

61

te - si vo - i Ar - re - ca - te vi

61

6

Atto Terzo. Scena 1:

66

66

66

pre - go al mio Con - sor - te, ò ven -

Atto Terzo. Scena 1:

7

71

ti, ques - te ques - te ques - te

8

Atto Terzo. Scena 1:

76

76

vo - ci (ques - te) vo - ci do - len - - -

76

Atto Terzo. Scena 1:

9

81

81

ti. _____

81

10

Atto Terzo. Scena 1:

86

86

Ah ple-be de-gli De-i, Su-per-bis - si-mi As - tre-i in ve-ce di por-

86

90

tar-le a lui se-cre-te al - l'ae-re le get-ta-te e dis-per - de-te? Nel-le con-ca-ve rup-pi Eo-lo vi ser-ri V'an-no-din

90

Atto Terzo. Scena 1:

11

94

94

sem-pre ad'-a - man - ti - ni fer - ri. — Ohi - me Ti - gra - ne, ohi-me

94

12

Atto Terzo. Scena 1:

96

96

96

del-l'em-pio_As-si-ro pri - gion io ti ri - mi-ro? Do-v'è lo scu-do (do-v'è lo scu-do) e l'as-ta chi

Atto Terzo. Scena 1:

13

99

mi da l'ar - mi_o-là ri - tor-ni_in li-ber - tà il mio ca - ro Si-gno - re,

99

14

Atto Terzo. Scena 1:

101

las-cia-lo, (las-cia-lo) tra-di-to - re. Che va-neg-gio in-fe - li-ce? e quai mi det-ta fu-nes-ti au-

101

106

gu - ri il duol? la spe-me sia — del - l'e-gro spir - to mio me - di-ca pia —

Atto Terzo. Scena 1:

15

III

III

Mà qual o - blio di Let-te m'al-let-ta_i sen-si_al son-no e_al-la qui - e - te?

III

16

Atto Terzo. Scena 1:

116

I lu - mi, ur - ni del pian - to, stan - chi di la - gri - mar — l'an - gos - cie mie Di mil - le

116

Atto Terzo. Scena 1:

17

121

121

fiori in sen las - cia-no las - cia-no il die

